

A. l.

q.

13^a

Die
Scheinwelt und ihre Schicksale.

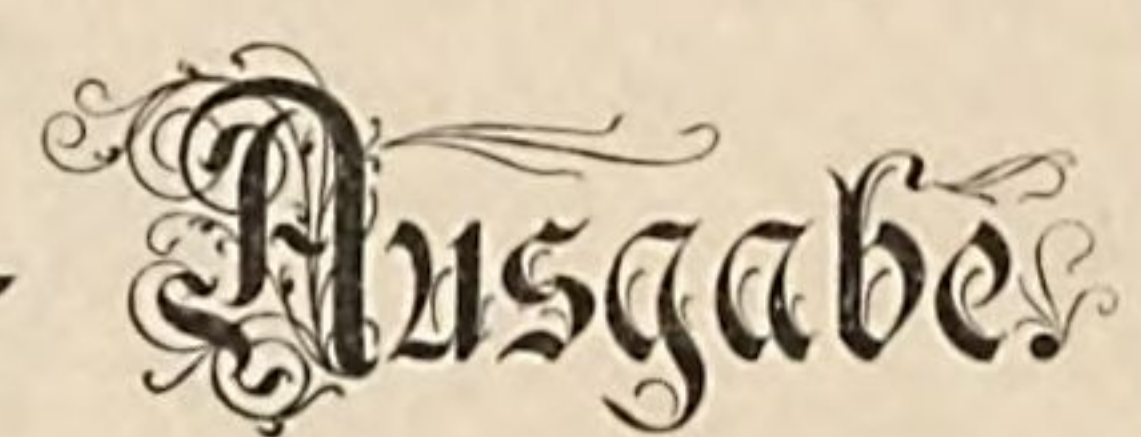


Eine 127jährige Historie der Münchener kgl. Theater

in

populärer Form

und als

Jubiläums - Ausgabe.



Zu Ehren des fünf und zwanzigjährigen Dienst-Jubiläums Seiner Excellenz des Herrn
General-Intendanten Freiherrn von Perfall

von

Max Senthäuser.



München 1893.

L. Werner, Residenzstraße 17.



Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
I. Capitel (als Einleitung). Etwas von der Darstellungskunst und vom Gesang — von modernen Recensenten im Allgemeinen — von der Schaubühne und der Bühnenleitung	1—5
II. Capitel (1765—1799). Max Josephs III. Bemühungen um Errichtung einer ständigen Bühne in München; Franz Niefer. — Nachfolge Karl Theodors und Intendant Graf Seeau. — S. L. Schröder als „Hamlet“; Kabalen gegen die erste Don Juan-Aufführung. — Die Zauberflöte und das Ende der Seeau'schen Theaterleitung	6—13
III. Capitel (1799—1810). Reformen des neuen Bühnenleiters Franz Marius von Babo und Max Joseph IV. — General Moreau, ein Mozartfreund; die italienische Oper unter Brizzi. — Napoleon I., die Sängerin Sigelberger, sein Liebling; das Hofconcert zu Ehren Napoleons. — Kaiserin Josephine und Madame Cannabich. — Max Josephs Königskrönung und Napoleons Abschied. — Ein Benefiz für Schiller's Wittve; Seiltänzer und Seuerfresser auf der Hofbühne. — Babo's Rücktritt und eine Kritik der Zeitung „für die elegante Welt“	14—25
IV. Capitel (1810—1826). Intendant von Lamotte. Der Bau des neuen Hoftheaters; Karl von Sischer. — Die Concurrnz am Isarthor. — Wilhelm Urban und Ferdinand Eßlair. — Die Eröffnung des neuen Opernhauses. — Sophie Schröder. — Etwas von der italienischen Oper unter Baron Priuli; Charlotte Birch-Pfeiffer. — Intendantzrath Stich; Balletmeister Horschelt; die erste „Sidelio“-Aufführung und Nanette Schechner; die Premiere der Oper „Sreischütz“. — Das neue Hoftheater brennt ab. — Freiherr von Poßl; das 25jährige Regierungsjubiläum des Königs; Wiedereröffnung des neuen Hoftheaters; der Tod Max Josephs	26—41
V. Capitel (1826—1833). Capellmeister Peter von Winter; Elise Seebach und Amalie Stubenrauch; Ferdinand Lang; der Wundermann Nicolo Paganini. — Sabine Heinesfetter; Wilhelmine Schröder-Devrient, eine Sängerin von Gottes Gnaden. — Ferdinand Raimund. Rücktritt des Intendanten Baron Poßl; — zwei Curiosa	42—49
VI. Capitel (1833—1842). Karl Theodor von Küstner, ein Reformator der deutschen Bühne; Friedrich Dahn; Stich-Crelinger; Wilhelm Kunst und sein tragisches Ende. — Eßlair's Tod. Eduard Sigl und Franz Lachner. — Die Devrient; Jenny Luher und Joseph Tischatschek, zwei illustre Gäste; Caroline Seknecker. — Die Saftnachtspiele; ein Carneval der Münchener Künstler; die Ehrung Thormwaldsen; Theodor Döring. Noch etwas von Constanze Dahn, Urban und Papa Lang. — Theodor von Küstner scheidet	50—63
VII. Capitel (1842—1851). Graf von Ursch; Adolph Christen; Dr. Martin Härtinger; die Berufung des Major August von Sranz zum Intendanten. — Charlotte von Sagn; Anton Mitterwurzer; Jenny Lind; Heinrich Büttgen; August Kindermann; Genast über die Münchener Bühne. — Die Abdankung König Ludwigs I.	64—69

	Seite
VIII. Capitel (1851—1857). Franz Dingelstedt's Berufung; ein mißglückter Theater scandal; Carl Grunert; Henriette Sontag. — Friedrich Haase; Bogumil Dawison; Friederike Goffmann; das erste Münchener Gesamtgastspiel. — Ein unheimlicher Gast; Henriette Rettich, ein Opfer der Cholera. Die erste Tannhäuser-Aufführung; der Sechter von Ravenna und der Bacherlscandal; die spanische Tänzerin Pepita de Oliva; Marie Seebach; Dingelstedt's Entlassung	70—80
IX. Capitel (1857—1867). Vom Residenztheater; Kronprinz Ludwig und Lohengrin. — Heinrich Richter; Franz Herz; Sophie Stehle und Joseph Lewinsky. — Der Tod Max II. und die Thronfolge Ludwig's. Die Berufung Richard Wagner's nach München; die erste Holländer-Aufführung; Ernst Poffart; Bernhard Rütling. — Tristan und Isolde; Schnorr von Carolsfeld, sein Wirken und sein Tod. — Eugen Gura, Heinrich Vogl und Albert Nieman. Richard Wagner und die Münchener Rabalen. Briefe Richard Wagner's aus jener Zeit. — Therese Thoma (Frau Vogl); Hans von Bülow; König Ludwig. — Das Münchener Aktien-Volkstheater; das kgl. Theater am Gärtnerplatz und Direktor Lang	81—104
X. Capitel (1867—1878). Der Jubilar, Karl Freiherr von Perfall. — Lila von Bulhowszky; Karl Häuffer; Franz Nachbaur; Maria Ramlo; Clara Siegler; ein Rundschreiben der Intendanz; — Ein Brief Richard Wagner's. — Die Meisterfinger. — Karl Brandt, der Reformator der Bühnentechnik. — Rheingold-Wirren; Tristan und das Vogl'sche Ehepaar; die Walküre. — Josephine Schefsky; Rienzi; Kornelia Menfenheim; Hermann Levi; Brulliot. — S. König und Anton Suchs. — Desirée Artôt; Theodor Reichmann und Franz Diener. — Magda Trschik, Hedwig Reicher-Kindermann; Pauline Lucca; Mathilde Wekerlin; Pauline Ulrich. — Bayreuth und König Ludwig. — Peschka-Leutner; zehnjähriges Dienstjubiläum Perfall's; die Säcularfeier	105—129
XI. Capitel. König Ludwig im Wintergarten der Residenz. — Die Separatvorstellungen Seiner Majestät. — Joseph Kainz, ein Günstling des Königs	130—137
XII. Capitel (1878—1887). Simon Quaglio; Albert Schwab; Brulliot's Jubiläum; Max Mikoren; Gastspiel der Signora Adeline Patti. — Richard Wagner in München; das Jubiläum Sr. Mayer's; das Gesamtgastspiel; Frau Basta, die erste Carmen; Gustav Siehr; Wilhelm Schneider; Franz Sischer; Marianne Brandt. — Richard Wagner's Tod. — Lili Dreßler; Jozsa Savits. — Das Ende König Ludwig's II.	138—150
XIII. Capitel (1887—1893). Prinz Luitpold, des Königreiches Verweser. — Zwei Jubilare, Franz Herz und August Kindermann. — Etwas vom Junker Heinz; ein Gedenkstein für Sigl; Richard Stury; Dr. Franz Grandaur; Louise Söttl. — Die Centenarfeier. Marzella Sembrich; Irene Perny und Johanna Borchers. — Musteraufführungen; zweimalige Seuersgefahr; Obermaschinendirektor Carl Lautenschläger; das zwanzigjährige Jubiläum Perfall's. — Milka Ternina; Otto Brucks; die neueingerichtete Bühne. — Maria Dahn-Hausmann; Baron von Perfall fünfundzwanzig Jahre Hofmusik-Intendant; Heinrich Koppeler; drei Sestvorstellungen; Franz Senzl; Eduard Caren; Statistisches. — Irene Abendroth; das Jubiläum des Gärtnerplatztheaters. — Der Ring des Nibelungen	151—168
XIV. Capitel. Hofrath Stehle; Dr. Wilhelm Buchholz; Rath Heinrich Koller. Intendantzrath Peter Moralt und Professor S. Slüggen; die Musik-Direktoren; das Hoforchester und das technische Personal	169—173



Die Welt des Scheins, . . . so wagte ich das zu nennen, was ich wollte. Eine Welt, welcher die übermächtigsten Gefühle angehören, groß an Edlem und Erhabenem und nicht minder groß an seelischen Konflikten und doch nur ein Schein von der wirklichen Welt, auf der wir stehen und leben. Was aber in der Kunst die Konflikte schafft, ist immer wieder der Ausfluß des realen Lebens, der die Scheinwelt begrenzt und der mit rauher Hand in den auf den Brettern geborenen Idealismus greift. Doch weil die Scheinwelt hier das geistige Leben der wirklichen Welt ist, so ist es auch schlechterdings nicht denkbar, dieselbe von der Wirklichkeit völlig zu trennen, empfängt sie doch von ihr Licht und Nahrung, Schirm und Schutz und sieht in ihrem Aufschwung oder Niedergang das eigene Steigen und Sinken begründet.

So ist die Kunst stets von den äußeren Verhältnissen geleitet und durchdrungen und demnach ein Spiegelbild ihrer Zeit. Schildern wir jene, so können wir es nur erfolgreich thun, wenn wir diese voranstellen. Ihr ehernes Einherschreiten macht uns das Wesen der Kunst begreiflicher, wir lernen einsehen, daß dieselbe unter den obwaltenden Verhältnissen nicht anders geartet sein konnte, oder wir wundern uns heute darüber, daß man damals ihren Werth nicht sofort erkannte. So blieb ein Schiller lange unverstanden, sein völliges Erfassen war erst möglich, nachdem die heilige Lohe hehrster Vaterlandsliebe die deutschen Lande durchflamnte, und der deutsche Freiheitsgedanke das deutsche Volk groß machte, da erkannte man erst den Stern des ewig jungen Dichtersfürsten — er war seiner Zeit vorausgeeilt und bedurfte, um verstanden zu werden, wieder seiner Zeit. —

Aber hier muß ich anfügen, um den geneigten Leser vor Enttäuschung zu bewahren, daß in den kommenden Blättern leider nur andeutungsweise diesen schönen Motiven Ausbreitung werden konnte. Das Lückenhafte in dieser Hinsicht liegt zum Theil in dem skizzenhaften Charakter der Schrift selbst begründet, deren Verfasser in der Ausführung seines „Wollens“ die zu kurz gezogene Grenze bald genug selbst erkannte und es nunmehr einer späteren Gelegenheit überlassen muß, ergänzend hier einzutreten. —

Wer könnte läugnen, daß das Leben und Wirken der erlauchten und gekrönten Häupter zu jeder Zeit den größten Einfluß auf die Kunst ausübte, diese schützte und leitete und sogar ihre Bahnen bestimmte! Eng verknüpft mit dem Sonnenthrone der Kunst sehen gerade wir das Wittelsbacher Geschlecht als einen treuen, ringenden Hort für diesen streiten und kämpfen. Selbst die allerschwerste Zeit, die je über den Erdball strich, vermochte nicht die hohen Gedanken jenes Erlauchten vom Lichtfluge abzudrängen, und wo es diese trübe Epoche nur irgend gestattete, sehen wir Max, den Guten schirmend seine Huld über die Künste breiten.

Die Läuterung der Kunst und ihres Geschmackes vollzieht sich schwer und langsam, Jahrzehnte kommen und gehen und mit ihnen das Althergebrachte, das sich leider nur zu oft wie eine Kette durch neue Decennien schleppt. Nur dem Genie allein, das keine Rücksichten

kennt, ist es vorbehalten, da Wandlung zu schaffen und wohl ihm und seiner Zeit, wenn es in seinem Beginnen auf dem Throne jenem Verständnisse begegnet, das immer erst wieder sein Wollen fördern muß. Wie ist aber unser Volk in dieser Hinsicht beglückt! Wie können gerade wir uns rühmen, ein Königsgeschlecht zu besitzen, das, wie kein zweites auf der Erde mehr, die Kunst liebend und sorgend umgab und umgibt! Was Bayerns Fürsten wirkten, bleibt eine unvergängliche That, eine leuchtende Warte für unser Volk, daselbe stets anspornend und ermutigend zum Großen und Erhabenen. Wo so aber Allvater das Vorrecht der Geburt mit seinen Lichtgedanken vermählt, da beugt sich gerne huldigend das menschliche Geschlecht.

Es konnte bei Abfassung der Künstler-Charakteristiken, wie sie diese Blätter füllen, nicht auf Einzelheiten ankommen, nicht auf ein Kriterium, das sich in das Detail erstreckt, sondern vielmehr auf ein kleines Bild in großen Zügen — ein Bild, das im Rahmen seiner Zeit kurz und prägnant schildern soll. Wenn sich nun diese Uebung auch auf verschiedene Gäfte unserer Nationalbühne erstreckt und diese zudem sich sprungweise vollzieht, so betrifft sie jedoch immer nur Marksteine, die wie Riesen aus jeder Epoche hervorragen und die, wenn man von Kunst erzählen will, stets den Mittelpunkt der Geschichte bilden werden. Die Kritik selbst aber ist für jeden Kritiker, der den Namen als solcher verdient und der ein Herz für die Kunst und deren Träger hat, ein liebevoller Beruf, sie ist das heuscheste Amt, das die Muse zu vergeben hat und in unserem Salle das Herzerhebendste, da sie aus grauer Zeiten Tagen bis in die jüngste Gegenwart hinein über viel Herrliches und Erlesenes, was Melpomenens Huld gedeihen ließ, berichten durfte.

Die Welt des Scheins*) und ihre Schicksale . . . so nennen sich diese Blätter, ein Titel, der kurz geschrieben und noch kürzer gesprochen ist, der aber in seinem letzten Worte viel der Trübnisse und des Jammers in sich birgt. Nirgends treffen die Gegensätze so hart auf einander als wie in der Welt des Scheins, nirgends schlägt der Wahn mit seinem Hoffen, die Enttäuschung mit ihrer herzerstarrenden Oede entseßlichere Wunden als auf den rosigten Brettern, die so idealschön die Schwesterwelt anlachen und nirgends artet der Kampf der Geister feindseliger aus als hier, wo in der schlummernden Brust die Leidenschaften aufgestapelt liegen, um auf ein winziges Zeichen vor uns einherzuschreiten. Wo aber lebt der Künstler, der nach dem Löschen der Lichter, nach dem Verlassen des Hauses wieder die Brücke zum realen Leben findet, ohne daß ihm die Welt des Scheins wie ein Schatten folgt! Wo lebt der Künstler, der Alltag und Kunst so zu trennen, Alles, was ihn bewegt, so einzudämmen vermag, daß sich diese Gegensätze jedem Konflikte entrücken! Uns dünkt, dieses übermenschliche Vermögen wohnt in keiner Künstlerseele, sei es denn in einer Seele, wo keine wirkliche Kunst wohnt. Doch aus diesem Zwiespalt von Schein und Wahrheit schaffen sich die Schicksale, aber ein Schicksal muß überhaupt verstanden und nicht verkannt werden, um so mehr hier, wo oft das Edelste und Beste den dämonischen Gewalten anheimfällt. Wir wissen wohl, daß Selbstschuld ein Theil des menschlichen Geschickes ist, wir wissen aber nicht, aus welcher Gedankenwelt die treibenden Motive hiezu stammen. Wir sehen das Unglück, wundern uns, daß es Jener, den es doch bedroht, nicht sieht, es tritt ja bestimmt und klar zu Tage, wir fühlen das Ende voraus, doch Jener steht im Banne seiner Geister, sein Auge ist trüb, sein Ohr taub, unklar sein Geist, — er taumelt

*) Die Schriften und Broschüren, die ich zur Ausführung meines Werkes benützte und die mir in jeder Hinsicht ein vortreffliches Material boten, sind vornehmlich: Die Chronik des Hof- und Nationaltheaters von Dr. Franz Grandaur, München, Theodor Ackermann; die Genossenschafts-Almanache; die Bühnen-Almanache von Th. Entsch; Handschriften aus der k. Hof- und Staatsbibliothek; Biographische Skizzen aus den Bänden der Gartenlaube; Musikalische Studienköpfe von La Mara; „Wagner wie ich ihn kannte“ von Ferdinand Präger, Leipzig Breitkopf und Härtel; Richard Wagner's Leben und Wirken von C. Fr. Glasenapp, der Bühnenlexikon der deutschen Theater von O. G. Slüggen, München A. Bruckmann. Daran reihen sich diverse Zeitschriften aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, gedruckte und ungedruckte Briefe und schließlich die Resultate mündlich gepflogener Unterredungen, diese namentlich im Hinblick auf Weiland Seine Majestät König Ludwig II.

und fällt — sein Seelenleben hatte eben kein Verständniß für die wirkliche Welt — wir können es nicht fassen, doch weil wir es nicht fassen können, so können wir es auch nicht verdammen. Mich dünkt kein See so tief, wie die Tiefe eines Gemüthes, das schafft, um seine Mitwelt zu erfreuen!

Was ich wollte war wenig und doch faßt mich jetzt ernstliche Sorge, ob das Wenige, was ich wollte, auch gelungen ist. Es kam in diesen Blättern auf keine Weise darauf an, neue Doktrinen aufzustellen oder Streitfragen anzuregen, ebenso liegt es der Schrift absolut ferne, etwas Anderes sein zu wollen, als ein populäres Sammelwerk, das sich bemühte, die Begebenheiten auf dem Gebiete der darstellenden Kunst, die sich in einem Zeitraum von 127 Jahren vollzogen, zu einem Bilde aneinander zu reihen, das Jedermann einen wahren Einblick in die Couliissen-Welt gestattet, — in die Welt des Scheins und ihre Schicksale, und das sich bemühte, den Darstellern und ihrer Kunst gerecht zu werden.

Eine Jubiläums-Ausgabe nannte ich das Erscheinen dieser Blätter — dieser Schrift sollte demnach ein Werth innewohnen, der ihr eine Weihe verleiht, wie sie die seltene Seier unseres hochverdienten Bühnenchefs, des General-Intendanten Baron von Perfall, in sich begreift. In diesem Hinblick aber kann ich, um diese hohe Bedeutung nur annähernd zu erreichen, der hoffenden Gunst nicht entrathen, daß sie den geneigten Leser wohlwollend meinem „Wollen“ entgegenführe und in dem oft zu Tage tretenden Lückenhaften, das wahrhaftige Streben, ehrlich der Kunst und ihren Trägern gedient zu haben, nicht verkenne. —

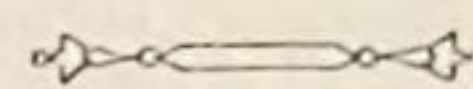




I. Capitel

(als Einleitung).

Etwas von der Darstellungskunst und vom Gesang — von modernen Recensenten im Allgemeinen — von der Schaubühne und der Bühnenleitung.



Wohl ist sie alt die Kunst der Menschendarstellung und ebenso geraume Zeit hindurch hat sie in unseren Landen sowohl berufene Jünger als eifrige Schirmer und Pfleger gefunden, aber doch ist es erst eine verhältnißmäßig kurze Zeit, wo sie es zur eigentlichen Seßhaftigkeit gebracht hat. Wie es gerade die Fürsten und die Väter der Stadt damals verstanden oder wollten, wechselten die Komödiantengesellschaften und es konnte daher an eine Gewöhnung oder gar Erziehung des Publikums unter den obwaltenden Verhältnissen gar nicht gedacht werden. Und doch sind es bereits circa hundertsechzig Jahre her, daß wir Deutsche literarisch durch Gottsched, theatralisch durch die Bemühungen der Neuberin eine Bühne und eine Schauspielkunst haben.

Man denke sich aber in damaliger Zeit die Schauspielkunst ja nicht auf jener lichten Höhe, wie man sie heutzutage so gerne als die viel gepriesene alte, gute Zeit auf den Schild erhebt; denn was damals trotz der gewaltigsten Heroen, die nicht leicht wieder geboren werden, in Bezug auf das erste Gesetz der Darstellungskunst und das ist: Wahrheit, Schönheit und Einfachheit gesündigt wurde, das ließ sich heute weder Publikum noch Kritik mehr gefallen. Die Zeit und der Einfluß der großen Virtuosen*) ist nun einmal vorüber. Auch wäre es heute nicht mehr möglich die alleinige ungetheilte Bewunderung hervorzurufen, die einst das Spiel eines Eclair, Dessoir, Devrient oder einer Sofie Schröder und Marie Seebach entfesselten und dies schon schon deshalb nicht, weil der Schwerpunkt in unserer Zeit nicht mehr auf dem Spiel Einzelner, sondern auf dem Gesamtspiel ruht. Die Ausbildung des Ensembles, die Belebung der Volksscenen, die Durchgeistigung der Ausstattung haben dem mittleren Talent, dem allgemeine Bildung und Berufstechnik nothwendiger Weise zur Seite stehen müssen, einen Rahmen geschaffen,

*) Wenn wir oben den Ausdruck „Virtuose“ gebrauchten, so ist darunter jedenfalls ein großer Schauspieler mit einer auf Kosten der Gesamtheit glänzenden Thätigkeit zu verstehen. Er besitzt in ganz besonderem Maße die Kraft sich zu äußern, aber eben diese Kraft, die befähigt wäre das Höchste zu leisten, wirkt negativ, weil sie nicht im Stande ist vor etwas noch Höherem zurückzutreten. So äußert sich der Unterschied zwischen einem Virtuosen und Genie; denn niemals zerstört das Genie das Kunstwerk seines Characters, die Totalität des Zusammenspiels, die Idee des Dramas; aber der Virtuos zerreißt mit den Brandraketen glänzender Effekte ohne alle Scrupeln den majestätischen Bau des Dramas, wenn er nur weiß, daß er selbst aus der Asche als Phönix ersteht.

über den selbst größere Talente schwer mehr hervorragen. Man muß sich nur in jene Zeiten zurückversetzen, wo neben den großen Sternen größtentheils nur untergeordnete Kräfte thätig waren. Mit solchen Sactoren aber haben wir heute nicht mehr zu rechnen; denn die untergeordneten Kräfte sind nun auch Künstler, und diese Errungenschaft ist es, die in der Darstellung ein gewisses Gleichmaß hergestellt hat, was eben früher zu keiner Zeit der Fall war.

Damit haben wir aber nicht gesagt, daß die deutsche Bühne keine Schauspielvirtuosen mehr besitzt, und noch weniger, daß die Darstellungskunst der Gegenwart völlig dem alten Sormenzwang entchlüpft ist.

Die naturgemäße erste Bedingung der dramatischen Kunst, das Zusammenspiel kannte die gute, alte Zeit fast nur dem Namen nach, die Darstellung, wie schon gesagt, löste sich in einzelne Glanzleistungen auf, die Handlung wurde aus dem Rahmen hinausgedrängt, dafür aber das Publikum direct in Mitleidenschaft gezogen. Auch unsere Zeit hat sich von diesem Uebel nicht völlig frei gemacht und der aufmerksame Zuschauer wird wahrnehmen, wie noch vielfach der Schauspieler mit dem Publikum selbst Komödie spielt. Unbewußt oft, inmitten der vertraulichsten Unterhaltung auf der Bühne, wird der Zuschauer sowohl durch direkte Anrede, durch verständnißinniges Zunicken und Zublinzeln, ja oft durch Bewegungen, in den Vorgang mit hineingezogen. Und dieser uralte Schauspielerbrauch hat sich neben den gesuchten, schönen Posen und erstarrenden Tableaux bei den Actschlüssen auch in unsere Tage hinein noch erhalten und haftet fast noch an allen Darstellern mehr oder minder, gemildert oder verstärkt durch größeres oder geringeres Verständniß.

Und doch ist nur das Wahre schön. Die Bühne soll für den Zuschauer ein Bild in gewaltigem Rahmen sein, ein Bild, das alle Künste wie Dicht- und Redekunst, Plastik und Malerei in sich begreift, ein Bild von echter Wahrheit, Schönheit und Einfachheit!

In den letzten Jahren ist vielfach über den Verfall der deutschen Schauspielkunst geschrieben worden und doch eigentlich ohne Grund. Nehmen wir die Chronik irgend eines größeren Theaters zur Hand, so finden wir gerade in der sogenannten guten, alten Zeit, wo schon lange das Dreigestirn, Lessing, Goethe, Schiller am Horizonte glänzte, daß auf die Pflege der Kunst wenig oder nichts verwendet wurde. Unsere Zeit ist es erst, die den großen Classikern völlig gerecht wird und sie zum Gemeingut der Nation gemacht hat.

Ja, begründet ist die Verfallklage, wenn sie auf Rechnung der modernen Bühnendichtung geht; in dieser Sterilität offenbart sich wohl der Verfall der Schauspielkunst.

Stücke liefern unsere Dichter freilich genug, oft erreichen die eingesandten gedruckten und geschriebenen Manuscripte die stattliche Zahl von vierhundert Arbeiten, aber was das auch für ein Zeug ist, und das Alles müssen die armen Dramaturgen und Regisseure lesen.

Doch wir können unsere Generation nicht dafür verantwortlich machen, daß sie uns keinen großen Dichter geschenkt hat, wie unsere Zeit sich an dem gewaltigen Musikheros Richard Wagner erfreuen kann, aber immerhin läge es in der Hand unserer Poeten auf der Basis des Errungenen fortzuschreiten und nicht im krankhaften Haschen nach ungewöhnlichen Effecten und in der Nachahmung fremder, pikanter Dichter Muth und Kraft zu vergeuden. — —

Es ist nicht zu leugnen, daß in unserer Zeit die Kunst des Gesanges, des durch Studium entwickelten Wohlklangs der Stimme, in einem weit geringeren Maße gepflegt wird, als dies in alten Zeiten der Fall war. Die ganze Lebensbewegung der Gegenwart begründet das. Wir begegnen auf allen Gebieten ein hastiges Vorwärtsdrängen zum Ziele, ein Streben, das, gegenüber allem Herkömmlichen, Alles rücksichtslos bei Seite schiebt, was etwa der schnellen Erreichung des Zieles hindernd im Wege steht und so ist auch der Bühnengesang heute nicht mehr die reife Frucht eines langjährigen, gründlichen Studiums, sondern zum größten Theil lediglich das Ergebnis eines schnellen Abrichtens natürlicher Anlagen.

Auf gleicher, zum Theil auch noch weit tieferer Stufe mit dieser modernen Methode steht

der sittliche und künstlerische Werth der Gesangslehrer von heutzutage; auf hundert solcher Exemplare trifft vielleicht Einer, der überhaupt begreift, welche enorme Bedeutung seinem Amte innewohnt. Die Zeiten, wo ein Lamperti oder eine Viardot fast ein Jahr lang nur auf Tonansatz, auf richtiges Athemholen, Ausgleichen auf Stimmregister, also auf rein mechanische Entwicklung des Stimminstruments hinarbeitete, gehören mit verschwindender Ausnahme der Vergangenheit an. Leider aber verlangt unsere Zeit ein schnelleres Absolutorium und kaum würde sich ein Schüler finden, der nach der *Çaçon* eines Lamperti noch Künstler werden möchte.

Und doch verleiht nur eine wahrhafte Schulung dem Sänger jene weise Oeconomie der Stimme, vermöge dieser er im Stande ist, seine Kraft richtig zu vertheilen und zu erhalten. Er wird selbst bei abnehmender Confülle noch durch Vortrag, Farbe und Declamation im edlen Stil auf das Publikum wirken, wo ein anderer ohne richtige Schule längst unmöglich ist. Und wiederum ist es die Schule, die den Künstler über die gefährliche Klippe des „zu viel“ und „zu wenig“ hinwegführt und ihn lehrt, in der höchsten Leidenschaft die Kraft zu zügeln, das Maß des Schönen zu wahren und andererseits das weniger Bedeutende durch Vortrag künstlerisch zu heben.

Sprechen wir von Ausübung der Kunst, so steht, gleich einem Schatten das Ungeheuer, das sich Kritik nennt, nebenan.

So alt die Kunst ist, so alt dürfte wohl auch die Kritik sein. Bedauernswerth ist hiebei nur, daß letztere so frühzeitig gefälscht wurde und daß die ehrliche, ernste mit einer gewissen Größe der Anschauung begabte, gesinnungstüchtige Kritik fast nur mehr vereinzelt in den Spalten unserer Zeitungen zu treffen ist. Dafür aber ruht dieses vornehme Richteramt zum großen Theil in den Händen unserer unreifen Jugend. Die Mehrzahl der modernen Recensenten und Berichterstatter erblickt in dem Kunststrichtergerichte eine Art Sport und so gibt es eine Legion von Kritikern, die um ein Schreibillet oder aus sogenannter „Kunstfreude“ ganze Spalten mit blühender Austerweisheit anfüllen, aus denen die Identität des Besprechenden und Besprochenen, des Richters und der Partei aus jeder Zeile herausleuchtet. Dieses Machwerk der judelnden Zeitungs-dilettanten nennt sich dann Kritik, ist aber in Wahrheit nur Reclame. Bei dieser Sorte Leute ist eben Reclame und Kritik bereits in Eins verschmolzen.

So lächerlich nun dieses Gebahren ist und so sehr es zum Spott herausfordert, ebenso traurig und gefährlich ist es auch für die Kunst und ihre Darsteller.

A. Curt sortirt in einem Essai des Almanach die schlechte Kritik in drei Arten und nennt davon die erste die „Unverständige“, die von Leuten getrieben wird, die von der Bühne nichts verstehen, das Kritisiren auch nur als eine Nebenbeschäftigung betrachten und so meistens Unsinn zu Tage fördern. Diese Art Kritik hat ihre Heimath meist in den Winkelblättchen. Die zweite Sorte nennt er die „böswillige“ Kritik, die meist von schofeln, erbärmlichen Charakteren ausgeübt wird, also von Leuten, die in ihrer Kritik nicht den „Spruch des Richters“, sondern so eine Art Banditenwaffe erblicken, und schließlich die dritte die gefährlichste und schlimmste aller schlechten Kritiken, die Reclame. Er führt aus: „Ein Reclamenheld lebt von der Unterdrückung seiner Collegen, auf ihren Schultern steigt er zur Höhe; damit er im Licht steht, müssen sie in den Schatten treten; damit von ihm gesprochen wird, müssen sie todtgeschwiegen werden. Die Consequenz dieser Kritik ist aber, daß selbst wahrhafte Künstler unter dem Drucke dieser Mittelmäßigkeit genöthigt werden, sich gleichfalls der Reclame zu bedienen, um nicht von ihr erdrückt zu werden.“ —

Wer nun selbst das mühevollen und undankbare Amt als Zeitungsredacteur längere Zeit bekleidet hat, der weiß auch, daß die große Mehrzahl der Bühnenangehörigen unter gerechter Kritik nur diejenige versteht, in welcher ihnen Lob gespendet wird, während der geringste Tadel aber ungerecht genannt wird und Entrüstung hervorruft. Der Kritiker hat vor

dem Publikum gleich dem Schauspieler einen recht harten Stand. Entwickelt er andere, dem Geschmack des Publikums nicht gleichartige Ansichten, so gilt er für anmaßend, ist er aber tolerant und bestrebt das noch unreife Talent zu fördern und es dem Wohlwollen des Publikums zu empfehlen, so kommt er leicht in den Verdacht eines flauen Optimisten. Immerhin aber bleibt von den Curt'schen Ausführungen über schlechte Kritiken, soviel noch in der That bestehen, daß die Frage, wie in diesen traurigen Zuständen einmal eine Wandlung zum Besseren geschafft werden könnte, sich immer mehr in den Vordergrund drängt. Die vornehmen Zeitungen sind auch bereits mit gutem Beispiel vorangegangen, indem ihre Kritiken fast immer die Unterschrift ihres Verfassers oder doch wenigstens dessen bekannte Chiffre tragen. Diese höchst lobenswerthe Uebung deckt sich auch mit Schopenhauer, der über diesen Punkt folgend spricht: „In der Literatur sollten alle redlichen Schriftsteller sich vereinigen, die Anonymität durch das Brandmark, der öffentlich, unermüdlich und täglich ausgesprochenen äußersten Verachtung zu proscribiren und auf alle Weise die Erkenntniß zur Geltung zu bringen, daß anonymes Recensiren eine Nichtswürdigkeit und Ehrlosigkeit ist.“

Der Beruf eines Kritikers ist ein schweres, verantwortungsreiches Amt, das als Grundlage einen edlen und festen Character erfordert. Zum Glück haben wir auch wieder Männer, leider ist ihre Anzahl nur sehr beschränkt, die sich der ganzen Tragweite ihres Berufes bewußt sind, die das Hehre der Kunst ergründet und das Herz am rechten Fleck haben, um in die Tiefen des künstlerischen Werdens eindringen zu können, die sich aber auf alle Fälle jene Objectivität da errungen, wo der gewöhnliche Mensch sonst seinen Leidenschaften unterliegt.

Wir möchten diese Seilen aber nicht schließen, ohne noch eine große Unsitte gestreift zu haben, die nach Curt'scher Ansicht auch eine Gefahr für den Darsteller sowohl, wie für den Kritiker in sich birgt.

Es ist nämlich vielerorts zur Gewohnheit geworden, daß neu in's Engagement tretende Künstler den Kritikern ihre Aufwartung machen. Diese Uebung herrscht namentlich stark in den Provinzen. Ein Zwang liegt nämlich darin begründet, daß sobald das eine Mitglied seinen Besuch macht, sämmtlich andere, wenn sie nicht als unhöflich gelten wollen, ebenfalls zur Aufwartung gezwungen werden. Und was bedeutet eine solche Visite? Für den Künstler jedenfalls eine Demüthigung, da er indirekt um Nachsicht bittet und für den Kritiker eine Beleidigung, da die Visite eine Art Bestechungsversuch ist. —

Im Interesse der Kunst wäre es demnach gelegen, wenn auch diese verderbliche Gewohnheit der fortschreitenden Zeit, der die hohe Aufgabe zufällt, immer mehr die Kunst zu heben und zu läutern, geopfert wird. — —

Im Getriebe des Bühnenlebens Leiter des Ganzen zu sein, ist ein sorgen- und mühevoller Posten, der um so verantwortlicher wird, je bedeutungsvoller das Institut in der Kunstwelt dasteht, an dem er eingenommen wird. Der Direktor oder Intendant ist immer der Zielpunkt aller Kritik, er muß für die Mängel Anderer büßen und sehr oft sein Werk an anderen gerühmt sehen. In seinen Händen allein liegt die Bestimmung, welche Erzeugnisse der Zeit dem Publikum vorgeführt werden sollen. Ja, häufig ist es der Bühnenleiter, welcher — auf seine Erfahrungen dem Publikum gegenüber gestützt — dem Dichter gewisse Richtungen vorzeichnet und wieder ist es der Bühnenleiter, der die Strömungen der Zeit verstehen muß, um ihnen nachgeben oder sich ihnen entgegenstellen zu können.

Es gibt bekanntlich Leute, welche in der dramatischen Kunst nichts weiter erblicken, als eine Vergnügungsanstalt; andere wieder wollen die Kunst als ein unmittelbares Volksbildungs-Institut betrachtet wissen, sie der Kirche und Schule gleichgestellt haben, sie verstaatlicht zu sehen. Beide Ansichten sind aber falsch. Um eine Vergnügungsanstalt im wahren Wortsinne zu sein, sind der Bühne zu hehre und ernste Aufgaben gestellt und als Volksbildungsinstitut würde das

Theater verzweifelt langweilig werden. Die Schaubühne kann die Funktion der Schule nicht übernehmen, sie kann nicht christliche Ethik*) und Weltgeschichte lehren; denn der Dichter muß sich die Geschichte dramatisch zurecht legen, um zu wirken, er muß sie sogar im gewissen Sinne fälschen und kann keinen Geschichtsunterricht erteilen. Den einzigen und wahren Zweck der Schaubühne hat in wenigen Worten Shakespeare ausgesprochen und der ist: Der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Tüde, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.

Die dramatische Kunst war der Spiegel jeglichen Zeitalters; aus ihm blickt uns der Geist einer Nation und Zeitperiode am reinsten und unverfälschtesten an. In dieser Widerspiegelung finden auch wir das Bild unserer Zeit und wenn wir darin nichts Schönes entdecken, so liegt das lediglich daran, daß unserer Zeit eine hohe und ideale Gesinnung durchschnittlich mangelt. Nach unseren Zeitungen und Rednern in den Kammern sind wir freilich ein aufgeklärtes, fortgeschrittenes Volk, das Streben unserer Zeit aber hat sich leider sehr egoistisch ausgestaltet und alles drängt nach Reichthümern, Lustbarkeit und Genüssen jeglicher Art. Die glückliche Zufriedenheit, die stille Beschaulichkeit, der Menschenfriede, die Vertiefung in die Natur und in ihre Schönheiten — Grundbedingungen zur Kunstpflege —, dies Alles ist dahin und darum gedeiht bei uns keine ideale und populäre Tragödiendichtung mehr, sondern der übermüthige Schwank, die frivole Posse und nicht bessere Operette. Als sich Offenbach Ende der 50er Jahre bei uns einbürgerte, ging ein Schrei der Entrüstung durch unser deutsches Theaterpublikum, dann aber ging ein Rennen und Laufen an, eine förmliche Jagd um ein Theaterbillet, und die Offenbachsade beherrschte augenblicklich die deutsche Bühne und zwar auf lange Zeit hinaus. Doch wie konnte das kommen? In den liederlichen Helden, den reizenden, pikanten Heldinnen erkannte die damalige Zeit ihr eigenes Conterfei.

Nicht anders war es, als, trotz allen Anathems und patriotischen Knallreden in den literarischen Clubs, die französische Ehebruchs- und Demimonde-Komödie über den Rhein kam.

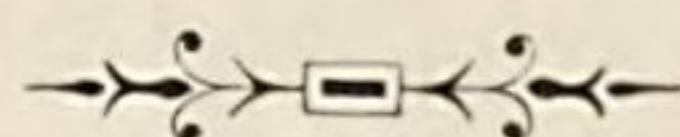
Sie war plötzlich da und wenn auch die Kritiker Redensarten fallen ließen „dem Deutschen unverständlich, dem deutschen Gemüthe fremd“, so waren die Theater doch Alle zum Bersten voll, Alles, hoch und niedrig schwelgte in diesem Sittenbilde — es war eben auch wieder das Spiegelbild unserer Zeit. —

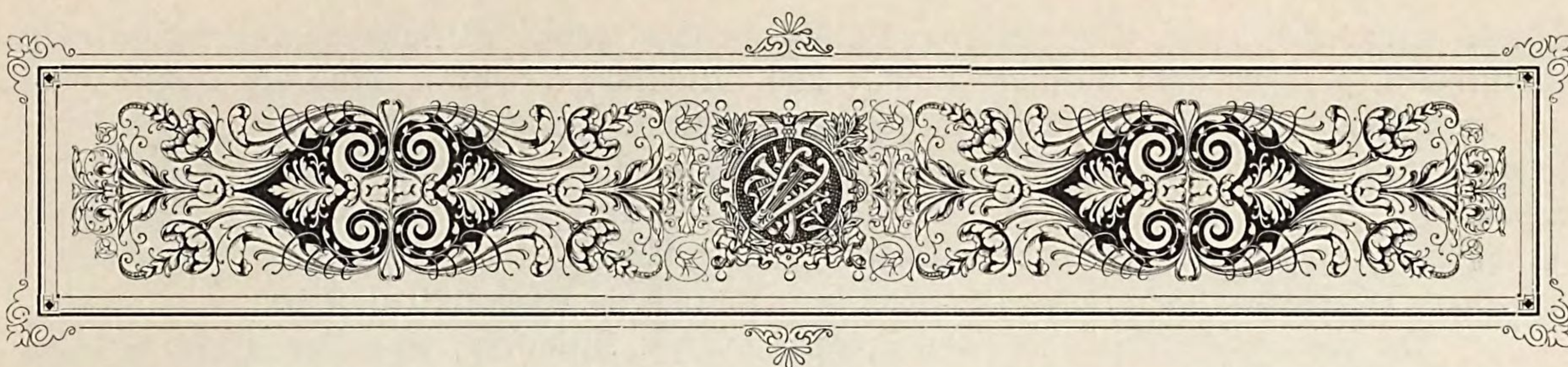
Der Wahlspruch der Schaubühne**) ist der des Sokrates: Erkenne dich selbst. „Sieh“, spricht die darstellende Kunst zu ihrem Zeitalter und ihrer Nation, „das bist du selbst, mit deinen Fehlern und Schwächen, Vorzügen und Tugenden. Erkenne dich selbst, entledige dich deiner Gebrechen und vervollkomme dich!“

Aus dieser nur flüchtigen Abhandlung geht aber mit Riesengröße hervor, wie schwer und verantwortungsreich das Amt eines Bühnenleiters ist und wie das Gros derselben nicht befähigt sein kann, einer Bühne im künstlerischen Sinne vorzustehen. Halten wir Umschau, so recrutiren sich fast alle kleineren Theaterprinzipale aus der Sunst der Speculanten, Restaurateure, talentloser Mimen, mit dem Hauptstreben in einigen Monaten ein paar tausend Mark zu verdienen — das sind also die Elemente, aus denen sich seit Einführung der Theaterfreiheit der Stand der Bühnenleiter vorzugsweise gebildet hat. Und wozu wir hundert Jahre und noch länger gebraucht haben, den Hanswurst von der deutschen Bühne zu verdrängen, diese Herren der „goldenen“ Theaterfreiheit bringen ihn sicher in allernächster Zeit wieder zurück — wenn sie dabei nur ein Geschäft machen, das ist ja die Hauptsache heut zu Tage. —

*) Wenn die Kunst christliche Ethik lehren wollte, würde sie sich sofort selbst zerstören; denn die Grundlehre der christlichen Ethik ist Duldung und Ergebung; die Aufgabe des Schauspiels aber, den Kampf des Menschen zu schildern.

**) Siehe Rudolf Kneifel „Vom Zweck der Schaubühne“.

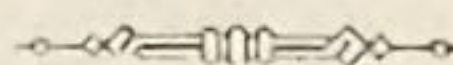




II. Capitel.

(Seit 1765 – 1799.)

Max Joseph III. Bemühungen um Errichtung einer ständigen Bühne in München; Franz Nieser. — Nachfolge Karl Theodor's und Intendant Graf Seeau. — F. L. Schröder als „Hamlet“. — Kibalen gegen die erste „Don Juan“-Aufführung. — Die „Zauberflöte“ und das Ende der Seeau'schen Theaterleitung“.



In Bayern war es Kurfürst Max Josef III., der im Jahre 1765 die erste Anregung zur Verdrängung der französischen Komödie und Einführung deutscher Stücke gab und der in München ein stehendes Theater errichten wollte. Allein die große Erwartung des Hofes und des Publikums, nun bald ein vortreffliches Ensemble zu besitzen, ging nicht in Erfüllung. Die ersten Schauspieler der damaligen Zeit, die alle zum Engagement nach München eingeladen wurden, wie Eckhof, Stephanie, schienen wenig Vertrauen zur Sache gehabt zu haben und lehnten unter allerlei Entschuldigungen ab. Der Hof war darüber sehr ungehalten und ließ die ganze Angelegenheit fallen. So kam es, daß auf dem Theater beim Sauerbräu in der Sendlingerstraße die Burleske mit obligatem Hanswurst weiter die Bretter beherrschte. Erst sechs Jahre später gelang es dem hochverdienten Franz Nieser da Wandelung zu schaffen und regelmäßige deutsche Stücke aufzuführen. Mit dieser Errungenschaft ging die Anschaffung neuer Decorationen, besserer Kostüme, die Einführung der Operette in deutscher Sprache Hand in Hand und steigerte den künstlerischen Credit Niesers derart, daß sich selbst in dem mißtrauisch gewordenen Kurfürsten das Verlangen äußerte, von Zeit zu Zeit ein deutsches Schauspiel zu sehen.

Das damalige alte, kurfürstliche Opernhaus, in dem neben dem heimischen Ballet*) ab und zu die französische Komödie Vorstellungen gab, stand auf dem jetzigen Salvatorplatz. Der Haupteingang befand sich dem Ministerium, früherem Theatinerkloster gegenüber und war mit der Residenz durch einen gedeckten Gang verbunden.

In diesem Gebäude ließ nun Max Josef III. der Nieser'schen Gesellschaft deutsche Stücke aufführen und wie lebhaft das Interesse des Hofes sich dem nationalen Grundgedanken

*) Das kurfürstliche Ballet bestand damals aus zwei Balletmeistern, vier Solotänzern, vier Solotänzerinnen, acht Siguranten und acht Sigurantinnen.

wieder zuwandte, geht daraus hervor, daß die Kurfürstin Maria Anna selbst es war, welche die Seder ergriff und Stücke für die deutsche Bühne bearbeitete.

Wie überall in der nun kommenden allmäligen Entwicklung unserer Hofbühne, so sehen wir bereits hier in ihrem ersten Keimen und Werden das glückliche, energische Eingreifen und Sördern unseres hohen, erlauchten Wittelsbacher Geschlechtes.

Nieser spielte nun regelmäßig mit seinem Ensemble sowohl im Saberbräutheater, als auf der kurfürstlichen Bühne circa sechsmal in der Woche und hatte die Genugthuung, sowohl vom Landesherrn, wie von der Akademie der Wissenschaften, seine Verdienste um Hebung des deutschen Theaters gewürdigt und sich mit der goldenen Medaille ausgezeichnet zu sehen.

In diese Periode fiel die erste Aufführung von Goethe's „Emilia Galotti“ und Lessing's „Minna von Barnhelm“. Der Erfolg beider Novitäten war ein durchschlagender.

Dieser Aufschwung brachte den Kurfürsten auf seine erste Anregung, die Errichtung einer kurfürstlichen National-Schaubühne zurück.

Vorerst aber übernahm 1776 Graf Josef von Seeau, Hofmusikintendant, auf Wunsch des Kurfürsten die Leitung des deutschen Theaters auf eigene Rechnung, während May Josef das Ballet gleichfalls dem deutschen Theater einverleibte und, wo es erforderlich war, auch das Hoforchester dem Grafen zur Verfügung stellte. Während diesem Provisorium kamen zur erstmaligen Aufführung: „Goethe's „Stella“ und „Clavigo“ und Shakespeare's „Hamlet“. In letztgenannter Tragödie gastirte Herr Schikaneder in der Titelrolle unter großartigem Beifall. Interessant ist eine Saustdichtung „Johann Saust“ aus jener Zeit, ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen, das den Wiener Schriftsteller Paul Weidmann zum Verfasser hatte, während die Musik ein Josef Mischl geschrieben hat. Das Werk fand aber nur eine Aufführung und wurde dann verboten.

Etliche Decennien später glaubte man in dieser Saustverstümmelung den verloren gegangenen Saust von Lessing gefunden zu haben, was aber eine grobe Täuschung war. Von der Oper ist aus jener Zeit nichts Besonderes zu berichten, während das Ballet durch seine Pantomimen und Divertissements, wie es ja heutigen Tages noch der Fall ist, sich sehr zugkräftig erwies. Namentlich gefiel die Zwergin der Kurfürstin, die stets sehr niedlich tanzte und immer außerordentlichen Beifall fand.

Der 30. Dezember 1777 ist für München ein großer Trauertag gewesen. Maximilian Josef III. schloß für immer seine Augen. Mit ihm ist ein Fürst zu Grabe gegangen, der nur in dem Streben glücklich war, sein Land zu beglücken. Ackerbau, Gewerbsleiß, Gerichtspflege, Finanzwesen und Schulen beachtete und förderte er in umsichtigster Weise; die Wissenschaften erhielten unter seiner segensvollen Regierung 1759 einen Stütz- und Vereinigungspunkt durch die Stiftung der Akademie der Wissenschaften, und was die Künste, so namentlich das Theater, an ihm für einen großmüthigen Beschützer fand, habe ich soeben zu skizziren versucht. Der Tod Maximilians führte eine weitgreifende Umgestaltung der bisherigen Theaterverhältnisse herbei, aber lediglich nur im Sinne des Verstorbenen.

Nach den Verträgen des Wittelsbach'schen Hauses und den Bestimmungen des westfälischen Friedens trat nunmehr Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz, in die Nachfolge Bayerns ein. Karl Theodor war ein großer Theaterfreund; das bewies er in Mannheim durch die von ihm engagirte Marchand'sche Schauspielergesellschaft, die sich eines seltenen Ruhmes erfreute. Als nun Karl Theodor seine Regierung in München antrat, entließ er, unter Beibehaltung Niesers als Schauspieler, das ganze Ensemble im sogenannten deutschen Theater (altes Opernhaus) und versetzte die Marchand'sche Truppe nach München.

Trug das bisherige Unternehmen des Grafen Seeau mehr einen Privat-Charakter, so trat von jetzt ab das deutsche Theater in die Reihe der Hoftheater ein. Was May Josef von

ganzem Herzen ersehnte und erstrebte, erstand unter der energischen Hand Karl Theodors und am 6. Oktober 1778 hatte München die hohe Freude, im alten Opernhause „die Kurfürstliche National-Schaubühne errichtet zu sehen“.

(Da ich immer vom alten Opernhaus spreche, muß ich der Klarheit halber hinzufügen, daß der Kurfürstliche Hof im Gegensatz zu diesem auch ein neues Opernhaus, das gegenwärtige Residenztheater, besessen hat. Hier fanden nur im Karneval oder bei besonderen festlichen Gelegenheiten Vorstellungen statt, aber stets vor einem geladenen Publikum, während am Nationaltheater Eintrittsgeld bezahlt werden mußte. Größtentheils gastirte im neuen Haus ein- bis zweimal des Jahres die große italienische Oper.)

Bevor wir J. Nieser ganz verlassen, wollen wir aus seinem Leben noch einen charakteristischen Beitrag zur alten, ewig neuen Geschichte von „Künstlers Erdenwallen“ und von dem Undank der Menschen beifügen. Nieser, der wohl mit Recht in der Reihe der Gründer des Münchener Theaters den ersten Ehrenplatz beanspruchen darf, wurde, wie ich oben mittheilte, seines Direktorpостens enthoben, Dank den Bemühungen angesehener Freunde zwar wieder engagirt, gewann aber den früher geübten Einfluß nicht wieder. Durch die zahlreichen Opfer jedoch, welche er als interimistischer Leiter des Theaters hatte bringen müssen, und durch seine vielen späteren Mißgeschicke wurden seine finanziellen Verhältnisse auf das Schlimmste zerrüttet. Aus dieser Zeit stammt nun nachstehender Brief, der an die Gräfin A. de la Rosée gerichtet war und den ich im Auszuge wieder gebe:

„Hochgeborne Gräfin, gnädige Frau!

Mein Elend ist auf das Höchste gestiegen, jetzt muß ich Hilfe suchen, oder ich bin auf ewig verloren und muß durch eine heimliche Flucht meinen noch jederzeit behaupteten Namen mit Schande brandmarken. Und dieser schreckliche Gedanke gab mir die Seder in die Hand, daß ich in völliger Verzweiflung mich hinsetze, um Euer hochgräfl. Gnaden mein Elend zu schildern und um Hilfe zu bitten. Ich und meine Frau bekommen von Herrn Grafen von Seeau einen jährlichen Gehalt von 900 fl., unsere Bedürfnisse aber überstiegen jeder Zeit die Einnahme um ein merkliches. Kleider machen Leute, sagt jener bekannte Satyrenschreiber und um das einem Schauspieler so nöthige Ansehen zu erhalten, so schafften wir uns solche an. Da Herr Graf keine Frauenzimmerkleider fürs Theater machen ließ und der Luxus dermaßen stieg, daß man von einer Schauspielerin den Anzug, den Putz, den eine Dame hat, forderte, so verdoppelte sich die Kleiderausgabe. Die anderen Bedürfnisse des täglichen Lebens hiezu gerechnet, entstand bald eine Schuldenlast von 400 fl. In meiner Noth vertraute ich dem Juden W. . . und bat ihn um ein Darlehen. Nachdem er viel Gegenambulums machte, gab er mir 80 fl. baar Geld, eine goldene Repetiruhr und eine kleine goldene Dose, dafür mußte ich 400 fl. auf einen Wechsel ausstellen. Ich ließ die Uhr und die Dose ins Verfaßamt tragen und bekam 120 fl. darauf gelehnt. Wie wenig mir mit diesem geholfen war, können Sie, gnädige Gräfin, von selbst folgern. Durch die Gewissenlosigkeit einer andern Weibsperson kam ich in ein noch größeres Elend, aber die höchste Stufe meines Elends war, als unser Landesvater starb und wir außer Brod gesetzt wurden. Zudem wollte mich Graf Seeau trotz des in Händen habenden Contractes ab danken, aber der Swist hat sich gelegt und der Graf will mir den jetzt noch auf zwei Jahre laufenden Contract halten. Nunmehr aber haben uns die mißlichen Umstände nicht alleine meiner und meiner Frau Kleider, Uhr und Schuh schnallen beraubt, sondern auch an Wäsche und allen derlei Bedürfnissen dergestalt bloßgestellt, daß wir kaum mehr aus dem Hause gehen, noch viel weniger uns auf dem Theater zeigen können.

Ich bitte Sie also, gnädige Gräfin, so dringend nur immer ein Armer bitten kann, sich meiner zu erbarmen und mir bis Freitag 30 fl. zu verschaffen, damit ich auf kommende Seiertage mein brauntuchenes Kleid aus dem Verfaß holen kann und mir auf das Theater ein paar seidene Strümpfe und neue Schuhe anschaffen und mich insoweit von der Verachtung und öffentlichen Schande retten kann.“

Unterzeichnet ist der Brief:

Ihro hochgräfl. Gnaden unterthänig gehorsamster Knecht
Johann Nieser, deutscher Schauspieler.

Kurfürst Karl Theodor bestätigte den Grafen Seeau als Hoftheater- und Hofmusik-Intendanten und dieser verblieb bis zu seinem Tode, demnach volle 21 Jahre noch in dieser Stellung.

Selten wird es wieder einen Bühnenleiter geben, dem so verschiedenartige Beurtheilungen zu Theil wurden, als dies bei Graf Seeau der Fall war.

So schreibt Pezzl (1784) in seiner Reise durch den bayerischen Kreis: „Kenntnisse der vaterländischen Literatur, Theorie der Dicht- und Schauspielkunst mangeln dem Grafen völlig. Er gibt alle Stücke auf Risiko, gefallen sie, so brüstet er sich mit seinem guten Geschmack, gefallen sie nicht, so schimpft er über das Publikum.“ Eine entgegengesetzte Beurtheilung wird dem Grafen in einer Berliner Theaterzeitung (1779), wo er als „Beschützer und Kenner der Künste“ genannt wird. Graf Seeau soll heftig und von etwas rauhen Sitten gewesen sein. Reischel, Kustos der kurfürstlichen Hofbibliothek, sucht diese Eigenthümlichkeiten des Intendanten damit zu entschuldigen, daß der Graf früher „lange Zeit“ Jagdkavalier war und viele Jahre in kaiserlichen Militärdiensten stand.

Mag dem sein wie ihm wolle, soviel steht fest, daß das Repertoire gerade in den achtziger Jahren nicht nur reichhaltig, sondern auch sehr gut gewählt war, was jedenfalls auch ein Verdienst des Schauspielers Marchand war. Auf anderer Seite aber steht wiederum fest, daß, trotz der zur damaligen Zeit sehr hohen Subvention, Costüme und Decorationen sehr vernachlässigt waren und sich der Intendant in steter Geldverlegenheit befand.

Dagegen wissen die Zeitgenossen sehr viel Rühmenswerthes von dem artistischen Direktor Theobald Marchand und seinem Ensemble zu erzählen und namentlich war es Goethe, der ihm im 17. Buch von „Wahrheit und Dichtung“ manch aner kennenswerthe Zeilen widmete. Als Dramaturg fungirte damals der Bühnendichter und spätere Theater-Intendant Franz Marius Babo. Das Orchester bestand aus Mitgliedern der Hofkapelle. Da es Anfangs der Seeau'schen Bühnenleitung öfters vorkam, daß sich die Hofmusiker weigerten, im deutschen Theater zu spielen, wenn nicht ausdrücklicher Befehl vom Kurfürsten vorlag, so sah man sich gezwungen, bei Anstellung in der Hofkapelle dem Decrete den Beisatz beizufügen, daß jeder Hofmusiker hinfort unweigerlich bei den Vorstellungen im deutschen Theater mitzuwirken habe.

Was nun das Publikum jener Zeit betrifft, so war es im großen Ganzen sehr theaterfreundlich und übte sein Kunsttrichterthum mit voller Hingabe und Energie. Daß es in seinen Lob- oder Tadelkundgebungen aber öfters über das Ziel hinauschoß und oft unanständig wurde, mag in den damaligen Zeitverhältnissen begründet liegen. Lassen wir darüber Mozart berichten, der am 12. November 1778 seinem Vater folgenden Brief zusandte:

„Sie wissen, daß Marchand mit seiner Truppe in München engagirt ist. Da haben sie schon die zwei ersten Actricen, Mad. Toskani und Mad. Urban ausgepiffen und war so ein Lärm, daß sich der Kurfürst selbst über die Loge neigte und „sch“ machte, — nachdem sich aber kein Mensch irre machen ließ, hinabschickte, und aber der Graf Seeau, nachdem er einigen Offizieren sagte, sie sollten doch kein so Lärm machen, der Kurfürst sehe es nicht gerne, zur Antwort bekam, sie seien um ihr baar Geld da und hätte ihnen kein Mensch zu befehlen.“

Die auswärtige Kritik über die trefflichen Leistungen des Münchener Ensembles bekundete in ihrem rückhaltslosen Lobe eine hocheifreuliche Einigkeit. So sagt Riesbeck in seinen „Briefen eines reisenden Franzosen über Deutschland“:

„Sast alle sind sehr artige, gebildete Leute und in Rücksicht auf die Kunst übertreffen sie weit meine Erwartungen. Ich wüßte nicht über drei bis vier Theater in Frankreich, die ich der Münchner Nationalbühne vorzöge.“

Ebenso anerkennend urtheilt J. Klaubau im Jahr 1797:

„Ich sah einen großen Theil von Deutschland und ganz Italien; allein nirgends fand ich jene Ordnung, jenen guten Ton, Sitten und häusliche Tugenden, als bei den Mitgliedern der Münchener Bühne.“

Und J. Pezzl schreibt: „Das Nationaltheater ist von Leuten besetzt, die wirklich der Kunst in jeder Hinsicht Ehre machen.“

Daß schließlich auch Kurfürst Karl Theodor mit seiner Bühne und seinem Intendanten Graf Seeau sehr zufrieden war, geht schon daraus hervor, daß Graf Seeau, neben anderen Auszeichnungen durch Dekret vom 15. Oktober 1784 zum Intendanten auf Lebensdauer ernannt wurde.

Im Jahre 1780 am 23. Mai eröffnete der berühmte Hamburger-Tragöde Sr. L. Schröder sein Gastspiel als „Hamlet“ und „König Lear“ (letzteres Drama um diese Zeit zum erstenmal in München aufgeführt) und riß das Publikum zur höchsten Bewunderung hin. Die Literaturztg. schreibt: Gerade die Stimmung, wodurch sich Schröder im Leben auszeichnete, herzliches Gefühl, Sang zur Schwermuth mit schneidendem Witz und genialischer Laune abwechselnd, machten ihn zum Geistesverwandten des Shakespeare'schen Hamlet. Dann weiter schildert genannte Zeitung seine Begegnung mit dem Geiste: „Erstaunungsvoll taumelte er hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte ihm der Hut ab, keuchend und auf jedem Gliede zitternd, bog sich sein Leib noch immer rückwärts, er blieb einige Momente in dieser Stellung, dann beugte er sich allmählig wieder vorwärts hin, lauschte dem Geiste entgegen und nun erst fand er Worte, die aber seine Zunge halb nur herauszubringen vermochte.“ Der Gotha'sche Theaterkalender vom Jahrgang 1781 erzählt: „Als Schröder in München den Hamlet spielte, war sein Schrecken, wie er den Geist erblickte, so meisterhaft, daß mehrere Besucher des Parterre entsetzt aufschrieen: Jesus Maria!“ Der Kritiker Westenrieder aber schrieb über Schröders Hamlet: „Der Anblick eines solchen Mannes ruft wunderbare Ahnungen in die Seele von dem Vermögen und Würde ihrer selbst und erweckt Ideen, bei denen man einen seltsamen Schauer und einen Trieb zu großen Vorsätzen empfindet!“ Schröder war volle acht Wochen der hochgefeierte Gast der kurfürstlichen Residenz und wurde von höchster Seite wie von den niedrigen Ständen wie ein Triumphator auf den Händen getragen. Zu jener Zeit dachte man über den Schauspielerstand noch nicht so vorurtheilsfrei wie heutzutage, aber Schröders Auftreten als Mensch und Künstler machte schon damals fühlbar, daß dieser Beruf der schönste und edelste ist, der vor keinem andern zurückzutreten braucht, dessen man sich, um ihn völlig auszufüllen, aber auch ganz und gar bewußt sein mußte. —

Nunmehr ist es 76 Jahre, seitdem der große Tragöde todt ist. Er war der eigentliche Begründer der stehenden Hamburger Bühne und liegt auch in Hamburg auf dem Friedhofe der St. Petri-Gemeinde begraben. Schröder, der auf seinem Landsitze in Rellingen starb, wurde mit fürstlichem Gepränge nach Hamburg überführt. Die Aufbahrung der Leiche geschah im Logenhause, dessen Räume von den Brüdern mit wahrhaft königlichem Trauerschmucke ausgestattet waren. (Schröder war Großmeister der fünf vereinigten Hamburger Logen.) Die Hamburger Bühne beging zum öfteren eine Schrödergedenkfeier und führte dessen Stücke auf. Am Sockel des Grabsteins stehen die Widmungsworte: „Dem Freunde der Wahrheit und des Rechts; dem Förderer menschlichen Glücks; dem unerreichten Künstler.“ —

Von diesem Jahre ab gestaltet sich das Repertoire mannigfaltiger und interessanter und auch die Oper, die fast nur in Form von Singspielen auf die Bretter kam, begann sich zu regen und zu entfalten.

Von bedeutenden Schauspielnovitäten sind aus dieser Zeit zu verzeichnen, Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ und „Verbrechen und Eifersucht“ von Iffland; im Jahre 1785 am 1. April wurde Mozarts „Entführung aus dem Serail“ zum erstenmal gegeben, der Erfolg war aber nur ein getheilter.

Im Jahre 1781 fand die erste Aufführung von Mozarts „Idomeneus“ auf Befehl Sr. kurfürstl. Durchlaucht Karl Theodor im neuen Opernhause zur Faschingszeit statt. Der damalige Zettel besagt, daß die Poesie zu diesem musikalischen Schauspiel von Herrn Hofkapellan J. B. Varesco und die Musik von W. G. Mozart herrührt. Die Tänze sind von der Erfindung des Herrn le Grand, Sr. kurfürstl. Durchl. Balletdirektor, während die Auszierungen des Theaters

von Herrn Lorenz Quaglio erfunden sind. (Der Almanach 1882 theilt eine vollständige Zettel-Anzeige mit und feiert so den 100jährigen Gedenktag.)

Daß auch schon damals die Sehde zwischen Künstler und Kritik in voller Blüthe stand, beweist der mißmuthige Abschied des Theaterrecensenten Lorenz von Westenrieder in seinem „Jahrbuch der Menschengeschichte“. Sein hieher bezüglicher Schwanengesang lautet:

„Ich habe nun vier Jahre über das hiesige Theater geschrieben und wenn ich nun diese Stunde den Auftrag erhielt, etwas zu schreiben, wobei man mir Hoffnung machte, daß man's befolgen würde, so würde ich wieder von vornen anfangen. So wenig ist in der Hauptsache etwas, das ein reifes Nachdenken oder einen männlichen literarischen Geschmack verräth, geschehen und das Publikum ist eher zurück als vor sich gegangen.“

Aufzeichnungswerth im folgenden Jahre ist das Engagement der Gräfin Sreno, die für das Sach der jugendlichen Liebhaberinnen aufgenommen wurde. Dr. Franz Grandauer erzählt in seiner Chronik: „Mad. Sreno lebte mit ihrem Gatten, dem Grafen Sreno hier in München auf großem Fuße. Nach einiger Zeit ging der Herr Graf zum Intendanten und sagte, die Gräfin, seine Gemahlin, liebe die Schauspielkunst sehr und wünsche zu ihrem Vergnügen eine Rolle zu spielen. Seeau war erfreut, dem Grafen einen Gefallen erweisen zu können, und so trat denn die Gräfin unter großem Sudrang des Publikums als „Gräfin Waltron“ auf. Sie gefiel natürlich im höchsten Grade und Graf Seeau war entzückt, als ihm unter der Hand der Antrag gemacht wurde, daß die Frau Gräfin für 1000 Gulden am deutschen Theater ein Engagement annehmen wolle. Der Contract wurde geschlossen und Alles war in Ordnung — da kam eines Tages ein sächsischer Legationssekretär nach München und erkannte in der Dame die Schauspielerin Mad. Schuwärt, die mit ihrem Liebhaber, dem Baron P . . . von Dresden durchgegangen war. Der Beifall des Publikums soll in Folge dieser Entdeckung etwas stark abgekühlt worden sein.“

Die bedeutendste Schauspiel-Novität war Shakespeares „Othello“. Mad. Heigel gab die Desdemona und riß das Publikum zu einem Beifallsturme hin. Die damalige Kritik rühmt ihr edles, einfaches Spiel. Eine zweite Kraft der Münchener Nationalbühne, Marianne Boudet, verehel. Lang, hat für uns erhöhtes Interesse, da sie die Großmutter Ferdinands Lang*) des Komiker-Veteranen des kgl. Hof- und Nationaltheaters (gestorben am 30. Aug. 1883 in München) gewesen. Außer Ifflands „Jäger“ ist in der Oper die Gluck'sche Novität „Don Juan“ zu verzeichnen. Die folgenden Jahre brachten: „Julius Cäsar“ und „Richard III.“ von Shakespeare, dann Schillers „Siesco“; mit besonderer Vorliebe wurden Kobergbeue'sche Stücke und Voltaire gegeben, während in der Oper 1791 Mozart's „Don Juan“ zum erstenmal mit unendlichem Beifall in Scene ging.

Um jene Zeit hat die pfalz-bayerische Censurbehörde recht hemmend in das Repertoire eingegriffen und wahrscheinlich nur um den Intendanten Graf Seeau, der ja viele Feinde hatte,

*) Die interessante Künstler-Genealogie der Familie Lang ist in folgenden Daten enthalten: Theobald Lang, bayerr. Hofmusiker verehelicht mit der Sängerin Regina Hitzelberger, waren die Eltern Ferdinands. Von den Geschwistern des Vaters war ein Bruder, Franz Xaver, gleichfalls Hofmusiker. Die eine Schwester, Margarethe, Sängerin und Schauspielerin, ist zu Ischl als Wittwe des bekannten Theaterdirektors Carl (v. Bernbrunn), Begründer des Wiener Carl-Theaters, am 16. Juli 1861 gestorben, die andere, Josepha, verehel. Stery, gehörte gleichfalls als Schauspielerin der Münchener Hofbühne an. Der Großvater Martin Lang (geb. 1755) wurde der Ehegatte der Schauspielerin Marianne Boudet, welche als Schauspielerin in München seit Gründung des Hof- und Nationaltheaters (1778) bis zu ihrer Pensionirung (1821) thätig war und 1825 bei ihrem Schwiegersohne, dem gen. Dir. Carl, verstarb. Ein Bruder des Großvaters aber, Hofmusikant Franz Lang, verband in zweimaliger Ehe die Künstler-Namen Franziska Stamiß und Elise Peierl mit dem Namen Lang, ihm entstammte Katharina Lang, später verehelichte Zuccarini. Alle diese Persönlichkeiten gehören der Münchener Kunstgeschichte an, welche als letztes lebendes Glied der Lang'schen Familienkette noch den Namen Georg Lang zu verzeichnen hat. Dieser, ein Sohn des entschlafenen Veteranen, ist bekanntlich seit Juli 1879 der Direktor des Theaters am Gärtnerplatz in München, das er mit ungewöhnlichem Geschick leitet.

recht zu ärgern. Zwar hat eine derartige Instruktion, wonach alle literarischen Produkte vor der Aufführung zu censiren waren, bereits bestanden, aber diese Uebung kam selten oder gar nicht zur Anwendung. So ließ auch die Censurbehörde ihren Zorn an Mozart's „Don Juan“ aus und verweigerte mit dem Randbemerke als „ärgerlich“ befunden und für „alle Zeit“ verboten, die Aufführung. Graf Seeau ging nun zum Kurfürsten, berichtete ihm über das große Werk und sagte, wenn das Verbot bestehen bleibe, so werfe es einen ewigen Schandfleck auf die Nationalbühne und so kam ein „gnädigster Specialbefehl“ des Kurfürsten zur Aufführung der Oper.

Daß nunmehr die Novität mit der größten Spannung erwartet wurde, läßt sich um so eher denken, als das Publikum bereits in zwei Parteien getheilt war, von denen nur die schwächere, die Seeau'sche oder indirekt die Mozart'sche, dem Werke günstig war.

Der denkwürdige Tag der 7. August brach an und das Publikum strömte schaarenweise in das Opernhaus. Die unheimliche Stille der vielköpfigen Menge ließ bei der geringsten Ungunst im Spiel, einen Theaterskandal erwarten, der nach der damaligen Sitte derb genug ausfallen mochte. Kapellmeister Friedrich Eck schwang den Dirigentenstab; die mächtige Ouverture ertönte, und Scene um Scene spielte sich in herrlicher Einheit vor dem in Andacht lauschenden Publikum ab. Als der Vorhang zum letztenmal fiel, erdröhte ein wahrer Beifallsturm, die Oper hatte gezündet. Am nächsten Tag schrieb die noch immer beeinflusste Presse: Die Musik ist sehr hübsch und gefiel außerordentlich, aber die Poesie ist fad und abgeschmackt. Ich habe nur noch beizufügen, daß die Oper in rascher Reihenfolge öfters wiederholt wurde.

In das nächste Jahr fiel die Gründung einer Ballettschule unter der Direktion des Balletmeisters Crux, während das Jahr 1793 eine Verordnung der Nationalbühne bescheerte, nach welcher ein Theaterausschuß zu constituiren sei, dem die Pflicht obliege der bisher willkürlichen Rollenvertheilung, eine Uebung entgegenzusetzen, in der lediglich nur Fähigkeit und Charakteristik maßgebende Faktoren seien.

Am 11. Juli des gleichen Jahres war die erste Aufführung der „Zauberflöte“, ein großes theatralisches Ereigniß mit einem noch größeren Erfolge. Es fanden sich also schon in den Jahren 1793–1794 musikalische Herzen, die den hohen Werth der Oper erkannten und ihn pflegten. Aber auch die große Menge hatte ihre hohe Freude daran; denn die Aussicht auf den Genuß prächtiger Ausstattung, die Neugierde, angeregt durch die Erwartung wunderlicher Dinge, machte viel von sich reden. Am meisten aber zog die Ankündigung, daß Schlangen und andere ungewöhnliche Erscheinungen über die Scene gingen und daß prachtvoller An- und Aufzüge das Werk verherrlichen. Man sieht daraus, daß man selbst in jener Zeit schon etwas von Reclame verstund. Unzweifelhaft aber hat sich der vielgeschmähte Intendant Graf Seeau um die Aufführung und überhaupt um die Mozart-Aufführungen ein großes Verdienst erworben. Für die fragliche Zauberflöte-Premiere, die der Hofbühne außergewöhnliche Kosten verursachte, trat, dem Beispiel anderer Bühnen entgegen, keine Preiserhöhung ein; dafür aber gab Graf Seeau die Oper siebenmal bei aufgehobenem Abonnement. Die Besetzung der ersten „Zauberflöte“-Aufführung war folgende: Ein Sarastro-Sänger von selten großer Kunst war der ausgezeichnete Bassist Alois Muck. Den Tamino sang der mit herrlicher Stimme begabte Tenorist J. Kunz; Madame Johanna Antoinette, der spätere Liebling des Münchner Publikums, debutirte mit der „Königin der Nacht“ und begeisterte durch ihre glänzenden Mittel und ihre große Gesangstechnik. Als Papagena gefiel Dlle. Klotz, die auch im Lustspiel Verwendung fand, ungemein. Madame Perrier, die durch classische Schönheit und großen Stimmumfang alle Herzen für sich hatte, gab die Pamina und der treffliche Peierl sang den Papageno.

Doch wurde die „Zauberflöte“ nicht überall so herzlich, wie dies in München der Fall war, aufgenommen, es wurden ihr sogar Hindernisse bereitet und so geschah es auch in Berlin,

wo König Friedrich Wilhelm II. bereits 1792 die „Zauberflöte“ zu hören wünschte. Professor Johann Jakob Engel (der bekannte Schriftsteller), Mitglied der General-Direktion des Königl. Hof- und Nationaltheaters, wagte es aber, dem ausdrücklichen Wunsche seines Herrn mit folgenden Einwendungen zu begegnen: „Die Oper mit ihren Maschinenkünsten verlange einen größeren Raum, als die National-Bühne bieten könne, „durch die Spekulation auf Maschinen und Dekorationen sei eine Arbeit entstanden, deren ganzes Verdienst Pracht für das Auge sei“, die sinnbildlichen Mythen könne das Publikum nicht verstehen, es sei zu bedauern, daß der große Tonkünstler Mozart sein Talent an einen so undankbaren und untheatralischen Stoff habe verschwenden müssen.“ Die Aufführung fand jedoch, und zwar in Abwesenheit des Königs, zwei Jahre später, den 12. Mai 1794, in Berlin statt.

Durch das Engagement des berühmten Bassisten, eines Sarastro-Sängers von unnachahmlicher Größe, Georg Gern, bekam die „Zauberflöte“ eine neue Zugkraft und unsere Oper eine neue Zierde. Der wackere Tenorist Kunz starb.

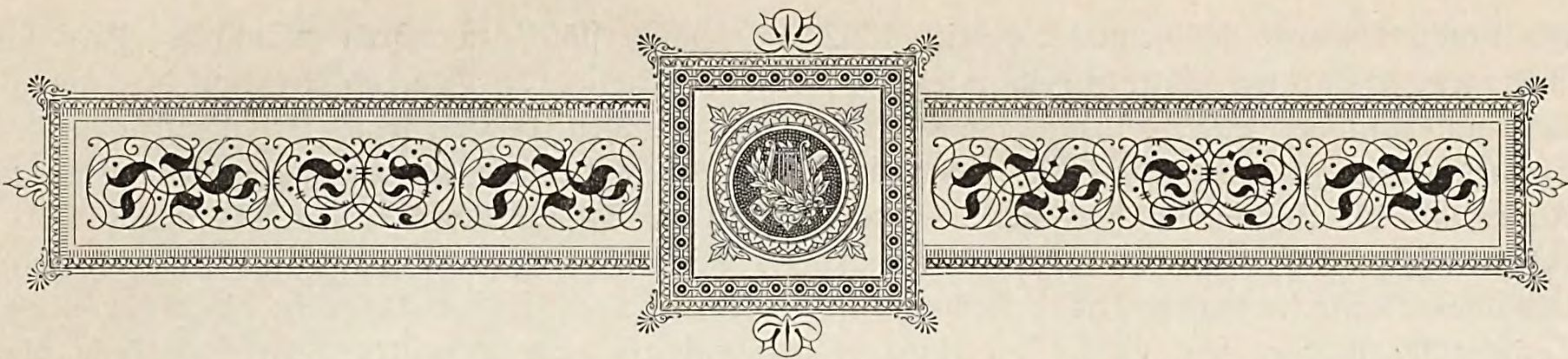
Die erstmalige Aufführung der Mozartschen Oper: „Sigaros Hochzeit“ fand im Jahre 1794 am 15. Januar statt und erlebte sechs Wiederholungen. Im Februar 1795 siedelte auf kurfürstlichen Befehl das deutsche Theater, das also die ganze Zeit hindurch im alten Opernhaus am Salvatorplatz spielte, wegen Baufälligkeit in das neue Opernhaus (dem jetzigen Residenztheater) über. Die italienische Oper war schon früher (1788) aufgelöst.

Das Engagement eines großen Künstlers mit seltener schöner Stimme müssen wir noch erwähnen, und das ist der Tenorist Benedikt Schack, ein intimer Freund Mozarts, für den der große Komponist den „Tamino“ in seiner Zauberflöte geschrieben hatte. Schack*) war mehrere Jahre hindurch die Zierde unserer Hofbühne. Das Repertoire bot von nun ab wenig des Interessanten mehr, auch die inneren Zustände des Theaters ließen viel zu wünschen übrig, Garderobe und Kostüme verschlechterten sich zusehends, die Wahl der Stücke war unglücklich getroffen, sogar die Tänze wurden als unsittlich geschildert — kurzum in dem letzten Jahre der Seeau'schen Geschäftsführung (Graf Seeau war auch schon längere Zeit leidend) trat eine bedenkliche Lockerung in der sonst energischen Leitung ein und ließ das Ende erwünschen.

Am 16. Februar 1799 starb Karl Theodor ohne Erben, so daß mit ihm der sulzbach'sche Stamm erlosch, und Herzog Maximilian Josef von Zweibrücken zum Besitze der gesamten bayerischen Lande und zur Kurwürde gelangte. Unmittelbar nach dem Regierungsantritt Max Josef IV. legte Graf Seeau Amt und Würden nieder und starb wenige Wochen später am 25. März im 84. Lebensalter.

*) Siehe, eine Kritik der Zeitung „für die elegante Welt“. Benedikt Schack † 1816.





III. Capitel.

(Zeit 1799—1810.)

Reformen des neuen Bühnenleiters Franz Marius von Babo und Max Josef IV. — General Moreau ein Mozartfreund. — Die italienische Oper unter Brizzi. — Napoleon I.; Regina Hitzelberger sein Liebling; das Hofconcert zu Ehren Napoleons. — Kaiserin Josephine und die Primadonna Madame Cannabich. — Ein Benefiz für Schillers Wittwe; Seiltänzer und Feuerfresser auf der Hofbühne. — Babos Rücktritt und eine „Kritik“ der Zeitung „für die elegante Welt“.



Graf Seeau ist todt. Wir haben nicht erst nöthig bei ihm „De mortuis nil nisi bene“ voranzusetzen, denn Münchens erster Intendant hatte nicht blos seine Fehler, sondern auch seine großen Verdienste. Volle 26 Jahre Bühnenleiter zu sein, neben einer Zeit von ca. 33 Jahren als Hofmusik-Intendant, ist ein langer, inhaltsreicher Zeitraum und er diente seinem Landesherrn mit aller Hingabe und Treue mit bestem Wissen und Können. Graf Seeau war nicht nur dem Namen, sondern auch der That nach, die sich oft zu Gunsten eines Mozarts energisch äußerte, der erste Intendant. Seine Gegner mögen nur immerhin bedenken, daß die Seeau'sche Periode in eine Zeit fiel, wo wir im Westen das drohende Gespenst einer großen Revolution hatten, und sich fremde Völker bereit hielten, in unsere Lande einzufallen, also eine Zeit, die einer ruhigen Theaterentwicklung so wenig zuträglich war, wie der nun folgenden Periode. Jedenfalls aber ist es leichter und bequemer, in die Nachfolge dieses mühseligen Amtes einzutreten, als als Erster die Grundidee erst zu schaffen, sie auszubeuten und alle Zweige künstlerisch gestalten zu versuchen.

Eine bemerkenswerthe That des neuen Intendanten war die Einführung des Amtes der Regisseure, die sich von nun ab in das Schauspiel und in die Oper theilten, während die Oberregie der Mannheimer Schauspieler Heinrich Beck*), ein Mann von großer Vielseitigkeit, führte. Eine vorzügliche Acquisition des Münchener Schauspiel-Ensembles war das Engagement des genialen C. Stenßsch, der ein Schröder-Schüler war.

*) Beck legte die artistische Leitung schon nach Jahresfrist wieder nieder.

Unleugbare Verdienste erwarb sich Franz von Babo, der seine Pflicht mit vollem Ernst eines gewissenhaften Bühnenchefs zu erfüllen trachtete, durch die Schaffung einer Bibliothek, neuer Garderobe, durch die Umgestaltung des schwerfälligen Theatermechanismus und endlich durch Herstellung neuer Decorationen. Um die beiden letzteren Reformarbeiten machten sich namentlich die Herren Lorenz und Julius Quaglio verdient. Ein kurfürstliches Decret, das zur „Ersparung und Beschränkung“ des Aufwandes aufforderte, war diesen nothwendigen Reformen des neuen Intendanten nicht fördernd. Doch wurden die Merarial-Beiträge und sonstigen Zuschüsse um das Jahr 1802 zur Zufriedenheit Babos endgiltig festgesetzt. Dadurch, daß der lästige Censurzwang fortfiel, konnte sich auch das Repertoire reicher gestalten, Stücke, die mit dem Anathem belegt waren, wurden wieder freigegeben und so erstand bald ein neues, schaffensfreudiges Leben. Babo zauderte nun nicht mehr länger und brachte am 28. Mai 1799 zum erstenmal „Kabale und Liebe“ von Schiller zur Aufführung. Die Novität erlebte in diesem Jahre nur drei Wiederholungen, gewiß ein Zeichen, daß die damalige Zeit Schiller noch wenig würdigte. Auch der Intendant, der selbst mehrere Stücke schrieb und sich in eine ältere Literaturperiode festgerannt hatte, war dem Dichter aus doppelten Gründen nicht sonderlich gewogen. Erstlich war Schiller kein Cassamagnet, die Aufführungen der Schiller'schen Werke endeten jedesmal mit einem Defizit — so betrug die Gesamt-Einnahme der „Wallenstein-Trilogie“ 140 Gulden, während sich die Auslagen über tausend Gulden beliefen — dann aber kannte Babo in Schillers Werken wohl den hohen poetischen Werth an, der aber ohne jegliche Dramatik und Bühnenwirkung begleitet sei. Wie kurzfristig damals der gelehrte Babo urtheilte, beweist unsere Zeit zur Genüge. Babo sprach namentlich, wo er als Censor contra Seeau stand, seinem Vorgänger jedes Literaturverständnis ab, ich meine aber, Babo erwies sich in unserem Falle auch nicht sonderlich weitsehend.

Entschuldigt mag Babos Antipathie gegen Schiller, wie schon angedeutet, durch das geringe Kassenergebniß sein, das durch Schiller'sche Werke erzielt wurde. Die schlechten Einnahmen stellten mit Rücksicht auf die Zeitereignisse die Existenz des Hoftheaters um so mehr in Frage, als die prachtvoll ausgestattete italienische Oper*) große Summen verschlang, ohne daß diese Ausgaben je gedeckt werden konnten. —

Die Bühne damaliger Zeit beherrschte nach wie vor Rokobue. Der berühmte Bassist Gern, der nicht nur ein großer Sänger, sondern auch ein bedeutender Darsteller war, verließ leider Ende 1800 das hiesige Engagement wieder. Die Gründe sind mir nicht bekannt geworden. Seine Glanzleistung war, wie bereits erwähnt, der Sarastro. Gern ging an die Berliner Hofoper.

Nachdem wir zuerst dem Zweck des Werkes gemäß den Reformbestrebungen des neuen Bühnenchefs wenigstens andeutungsweise Rechnung getragen haben, müssen wir, um ein volles Seitenbild zu bekommen, an dieser Stelle auch den Regierungsantritt Max Josefs, als den Ausdruck eines grenzenlosen Volksjubels, wenigstens mit einigen Worten nachtragen. War doch in Bayern die Erwartung von ihm und das Vertrauen auf ihn unbeschreibbar; seine Milde, seine Leutseligkeit, seine Liebe zur Wohlthätigkeit, sowie seine Standhaftigkeit, als es Bayerns Erhaltung galt, hatten ihm schon im Voraus alle Herzen gewonnen. Von Max Josef hoffte und erwartete Jedermann mit Zuversicht, daß er Bayern aus seiner langjährigen Schmach zu dem alten Glanze erheben und alle Versuche, es zu zertrümmern oder aufzulösen, für immer zurückweisen werde.

Deswegen jauchzte ihm auch alles Volk freudig entgegen und München empfing ihn insbesondere wie seinen Retter, als er am 12. März 1799, umgeben von seiner Gemahlin und von blühenden Kindern, seinen feierlichen Einzug hielt. Das allgemeine Vertrauen und die Hoffnung auf ihn drückte ein Münchner Bürger gleichsam im Namen Aller in naiver Weise aus,

*) Siehe Italienische Oper.

indem er dem sehnlich erwarteten Fürsten bei seinem Einzuge die Hand in den Wagen reichte und rief: May, weil Du nur da bist, nun wird Alles gut werden!" *)

Seit mehr als fünfzig Jahren hatte Bayern keinen Fürsten, der von Kindern umgeben im Familienkreise sein süßestes Glück gefunden hätte und so erwartete man denn jetzt mit Recht, Maximilian werde als ein glücklicher Gatte und Vater auch väterlich über sein Volk walten. Wie May Josef der Vater seines Volkes wurde, wie er seine hohen Regentenpflichten auffaßte und durchführte, das ist mit ewiger Stammschrift in unserer vaterländischen Geschichte eingetragen.

Es kam die Zeit, wo das bayerische Heer unter dem Oberbefehl des Freiherrn von Wrede gegen Frankreich kämpfte und sich so den Oesterreichern angeschlossen hatte, allein das Waffenglück war nicht auf Seite der Verbündeten. Die junge französische Republik flog unter der Führung ihres Siegeshelden Bonaparte von Sieg zu Sieg und während im Süden bei Montebello und Marengo 14. Juni 1800 der eherne Würfel fiel, drang unter beständigem siegreichen Kampfe General Moreau mit seinem Heere durch Baden, Württemberg, in Bayern ein.

München war in damaliger Zeit ein stehendes Kriegslager. Bald waren es die Verbündeten, die Tag und Nacht durch die Stadt zogen, bald waren es wieder die französischen Regimenter, die mit grenzenloser Willkür hier hausten.

Man kann sich da lebhaft vorstellen, mit welchen Schwierigkeiten Herr von Babo zu kämpfen hatte, um seine Bühne am Leben zu erhalten.

Da verließ Maximilian, der Uebermacht weichend, mit seiner Familie die Residenz und begab sich nach Amberg und später nach Bayreuth. Bald darauf marschirte General Moreau an der Spitze seiner siegreichen Armee ein und nahm von der Residenz Besitz, während die übrigen Generale im Nymphenburger-Schloß Quartier nahmen. Der Einzug der Franzosen erfolgte am 28. Juni und gleich darauf ließ General Moreau den Theater-Intendanten zu sich bescheiden und befahl die Inszenirung der vielgerühmten Mozart'schen Opern: „Don Juan“ und „Zauberflöte“. Die nun folgenden Vorstellungen, die einen Zeitraum vom 28. Juni bis 20. Juli einnahmen, gestalteten sich zu wahrhaftigen Festabenden der fremden Machthaber. Die französischen Generale erschienen mit einem pomphaften Stab umgeben, stets in großer Gala im Opernhaus und lauschten, ganz den damaligen Sitten entgegen, mit bewundernswerther Andacht den Vorgängen auf der Bühne. General Moreau und nach ihm namentlich General Lecourbe spendeten rückhaltslose Anerkennung dem großen deutschen Musiker Mozart, der in Frankreich keines gleichen hätte, während die darstellenden Künstler Moreau als Sänger von höchster Bedeutung bezeichnete. Die drei Hauptsterne der Oper, der unvergleichliche Bassist Wern, die neuengagirte, mit herrlicher Stimme begabte Primadonna Madame Cannabich und der berühmte Mozart-sänger Tenorist Schack wurden vom Generalissimus besonders ausgezeichnet; sie hatten auch die Ehre, öfters zu den Unterhaltungen des Heerführers beigezogen zu werden.

General Moreau hielt in der Residenz förmlich Hof; er zeigte sich aber dabei als ein Mann von hoher Bildung und seltener Charakterstärke. Ein Beispiel, wenn daselbe gleichwohl nicht hieher gehört, wird das Ebengesagte erhärten.

„Nach der Klucht May Josefs trat eine unheimliche Gährung Unzufriedener, den höheren Ständen angehörend, an den Tag, die sich durch die Neuerungen Maximilians verletzt fühlten und die an dem Alten hartnäckig festhalten wollten. Mit Wort und Schrift warben sie überall, um ihr Werk in's Leben zu setzen, suchten sogar das Landvolk aufzureizen und predigten die langersehnte Freiheit nach dem Muster der französischen Nation. Schließlich fanden sich auch einige Bethörte, die diesen sonderbaren Freiheitshelden Glauben schenkten, und schlossen sich der Deputation an, um von dem „großen“ Moreau die Ausföhrung des verrätherischen Treibens zu erbitten. Aber da hatten sie die Rechnung ohne den Wirth gemacht.

*) Dr. J. M. Söhl „May der Erste“.

Moreau empfing die Deputation, nachdem er ihre Absicht erkannt hatte, sehr ungnädig und sagte, daß es niemals seine Sache gewesen sei, mit Verräthern zu pactiren. —

Und so blieb Süddeutschland und insbesondere Bayern von gewaltigen Umwälzungen frei. —

In das Jahr 1801 fiel die erstmalige Aufführung der Mozart-Oper „Titus“ und Cherubinis „Wasserträger“. Bald darauf ging die Hoftheater-Verwaltung durch Decret an das kurfürstliche Cabinet über, das eine jährliche Subvention von 31,000 fl. gewährte. Das Jahr 1802 brachte der Münchener Bühne den „Don Carlos“ von Schiller und Shakespeares „Macbeth“ in Schiller'scher Bearbeitung, während die Oper nur Werke von untergeordneter Bedeutung aufführte. Dafür muß das Streben des neuen Capellmeisters Karl Cannabich, (Gatte der Sängerin Cannabich) anerkannt werden, der bereits mit zwei Operncompositionen entschieden Glück hatte. Das Theaterjahr 1803 brachte die Neuaufführung von Schiller's „Maria Stuart“, die im Laufe der Saison viermal wiederholt wurde und Voltaire's „Mahomed“ in Goethe'scher Uebersetzung.

Im folgenden Jahre wurde das Hoftheater dem Finanzministerium unterstellt, während sich der Zuschuß auf 48,000 fl. erhöhte. Eine Denkwürdigkeit verzeichnete das Jahr 1804 durch die Aufführung der „Wallenstein-Trilogie.“ Die Reihenfolge war nach Grandauer Chronik folgende: Am 4. April „Die Piccolomini“, am 17. April „Wallensteins Tod“, am 27. Mai „Wallensteins Lager“, worauf am 29. „Die Piccolomini“ und am 1. Juni „Wallensteins Tod“ wiederholt wurde.

Ueber das finanzielle Ergebnis habe ich bereits früher berichtet.

Wie ganz anders war die Aufnahme der „Wallenstein-Trilogie“ in Weimar, wo die „Piccolomini“ bereits am 30. Januar 1799 zum erstenmal in Scene gingen, während am 20. April „Wallensteins Tod“ folgte. Der Erfolg war dort ein großartiger. Der Andrang des einheimischen wie des auswärtigen Publikums war so bedeutend, daß man die Preise der Plätze theils um die Hälfte, theils um ein Drittel erhöhen mußte. Die Aufführung war namentlich in den Hauptrollen eine ganz vorzügliche. Schiller selbst war über die Premiere entzückt. —

Babo, der seither nur dem Namen nach Intendant war und eigentlich den Titel eines Theaterkommissärs führte, wurde mit dem Jahre 1805 wirklicher Intendant. Diese Ernennung war mit einem schmeichelhaften Handschreiben seitens des Kurfürsten begleitet, das Babos Verdienst um Hebung der Nationalbühne vollkommen würdigte.

Zugleich aber brachte dieses Jahr eine kostspielige Neuerung in unser Theaterwesen, die dem Intendanten schwere Sorge machte: die Errichtung einer großen italienischen Oper.

Eine kurfürstliche Entschließung vom 3. Mai ordnete an, daß jedes Jahr künftighin zwei große italienische Opern zu geben seien, und daß die artistische Leitung dem berühmten Sänger Antonio Brizzi zu übertragen sei.

Brizzi, der bald darauf von Max Josef zum Kammer Sänger ernannt wurde, genoß einen europäischen Ruf und gehörte jedenfalls zu den ersten Sängern seiner Zeit. Er soll weniger durch stimmliche Kraft und Wohlklang bestochen haben, als durch seine unglaubliche Gesangstechnik. Dazu kam noch, daß Brizzi ein eminenter Schauspieler war. Max Josef engagierte diese Kraft auf Lebensdauer und zwar mit der Verbindlichkeit, vier Monate im Jahr in der Residenz verweilen zu müssen. Die Zeit der italienischen Opernaufführungen fiel stets zwischen März und Juli. Und nun entfaltete sich eine Glanzepoche für unsere Nationalbühne, wie sie eine solche keine spätere Zeit mehr aufzuweisen vermag. Der Decorations- und Garderobeaufwand ging ins Sabelhafte; nach den damaligen Berichten kostete eine einzige Opernausstattung mehr, als sonst der Etat für eine halbe Saison. Brizzi befahl und schaffte an, während der Intendant verzweifelte.

So wurden Opern gegeben wie Paers „Achilles“, S. Meyers „Ginevra“ und Mozarts „Titus“, die nach Brizzis Anordnung oft ein Menschenmaterial von 230 Personen zu

Suß und zu Pferd nöthig machten und jedesmal war die Costumirung von den kostbarsten Stoffen hergestellt, gänzlich neu. Die Bühne sah in jener Zeit einem Circus ähnlicher, denn einem Theater. Die Oper „Die Horazier und Curiazier“ erheischte acht neue Decorationen nebst vierzehn Haupt- und hundert und fünfzig Nebenpersonen. Und merkwürdig ist es, daß diese „Prunkoper“, die sonst überall, wie in Hamburg, Wien, Berlin ausverkaufte Häuser brachte und zwanzig und noch mehr Wiederholungen zu verzeichnen hatte, in München gar nichts machte.

Eine derartige Novität erlebte hier mit Mühe zwei Aufführungen. Daß angesichts dieser Theilnahmslosigkeit des Münchener Theaterpublikums, das Defizit rapid stieg, ist leicht begreiflich, dazu gesellte sich aber noch eine Art Verwöhnung, indem das Publikum nun auch keine einfache Vorstellung mehr besuchen wollte.

Aber nicht in München allein war Brizzi der Schrecken der Cassen und Intendanten, überall, wohin er nur kam, verstand er es lustig zu leben und doch ein Geschäft zu machen. So war Brizzi auf Empfehlung des späteren Königs Max Gast am Weimarer Hof und erhielt für jedes Auftreten fünfzehn Louisdor und nebenbei freie Wohnung im Fürstenhause und für sich freie Tafel. Das machte sich der Italiener freilich zu nutzen, aber er war kein Freund von einer Tafel ohne Gäste und lud nun jedesmal sechs bis acht Herren und Damen zu sich zu Tische und zechte mit ihnen, bis wieder der Morgen graute. Volle vier Wochen lang wurden die lucullischen Mahle bei Herrn Brizzi gehalten, bis bei seiner Abreise das Sacit gezogen wurde, das circa 1000 Thaler mehr betrug, als für Brizzi's Aufenthalt im Fürstenschloß etatisirt war.

Damals soll auch der Intendant die Hände über den Kopf zusammengeschlagen haben. —

Zwei bemerkenswerthe Novitäten brachte diese Saison noch mit: Shakespeares „Julius Cäsar“ und Goethe's „Geschwister“.

Auch das Kriegsjahr 1805 spielte mit interessanten Episoden in unsere Theatergeschichte hinein und eine der merkwürdigsten wird wohl für immer Napoleons Besuch in München bleiben.

Am 12. Oktober, dem Namenstage Maximilians, rückte Wrede mit der bayerischen Heeres-Abtheilung in München wieder ein, Maximilian und Napoleon folgten.

München, 25. Oktober. „Endlich hatten wir das sehnlichst erwartete Vergnügen“, so beginnt die Staatszeitung von München 1805, „Seine Majestät Napoleon, Kaiser in Frankreich und König in Italien hier eintreffen zu sehen.“ Napoleon kam von Augsburg, fuhr in einem sechsspännigen Reisewagen, den der Reisemarschall Bernadotte begleitete. Unter Kanonendonner und Glockengeläute zog er durch die Neuhauser- und Kaufingerstraße über den Platz in die Residenzstraße und stieg unter dem Jubel des Volkes in der Residenz ab, wo er an der Treppe von dem kurfürstlichen Hof empfangen wurde. Der Einzug geschah um $\frac{1}{2}$ 8 Uhr Abend, die Stadt war taghell beleuchtet; die Tags zuvor eingetroffenen k. Garde-Regimenter bildeten Spalier. Noch an diesem Abend empfing Napoleon eine Deputation Münchener Bürger, denen er sich sehr huldvoll zeigte und denen er auch versprach, beim nächsten Friedensschlusse Bayern nicht zu vergessen.

Am Morgen des nächsten Tages unternahm Napoleon eine Rundfahrt durch München. Achtpännig kam er dahergefahren, sein Mamluk Rustan saß auf dem Bock, eine Menge Generale in reich gestickter Uniform folgten ihm. Er, der Allgewaltige trug einfache Uniform, worauf nur das Ritterkreuz der Ehrenlegion zu sehen war, während sein Gefolge in Sternen und Orden strahlte.

Da zog er hin, der Heros, vor dem die ganze Welt zitterte; der Mann mit dem gelben Marmorgeficht, mit den ehernen Zügen, die von der Hand des Todes gemeißelt schienen, wenn nicht ein paar dunkle Sterne aus den steinernen Zügen lebendig hervorgeblitzt hätten, und bewundernd neigte sich die Menge und staunte ihn an, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt.

An diesem Abend und an den folgenden waren zwei Sestopern: „Das unterbrochene Opferfest“ von Winter und „Don Juan“ von Mozart. Der Kaiser wohnte den Aufführungen immer je einen Act lang bei. Das Haus war zum Erdrücken voll. Bei der Ankunft Napoleons erschollen minutenlange Hochrufe, Trompeten und Pauken erdröhnten und aus allen Logen kam der Zuruf: „Es lebe der Kaiser.“ Das Haus selbst bot einen glänzenden Anblick.

Der Kaiser nahm in der Mitte der kurfürstlichen Loge seinen Platz, rechts von ihm saß Kurfürstin Friederike Wilhelmine, links Max Josef. Den ersten Rang nahmen die Prinzessinnen, Herzoge und Fürsten ein, Parquet und Parterre gehörte der Generalität und ihren Adjutanten, und der Diplomatie; in den übrigen Rängen vertheilte sich das Offizierscorps und diejenigen Staats- und Hofbeamten, welche im Range eines Raths standen, durften der Vorstellung auf der Gallerie anwohnen. Im Proscenium standen auf jeder Seite zwei Gardisten von der Kaisergarde mit den großen Bärenmützen und aufgepflanztem Bajonett. Die ganze Sestversammlung war in großer Gala und es läßt sich der überaus glänzende Anblick wohl denken. Es muß gewesen sein, als wäre der Glanz des nächtigen Sternenmeeres in das Opernhaus herabgestiegen, so glänzte und gleißte das ganze Haus von dem Feuer der Brillanten und Demanten. Die Opern dirigirten die Kapellmeister Winter und Cannabich. Einen großen Eindruck machte die herrliche Stimme und große Gesangkunst der Sängerin Regina Hikelberger auf Napoleon. Der Intendant wurde in die kaiserliche Loge beschieden und mußte dem Imperator alles Wissenswerthe über diese Kraft mittheilen, zugleich ließ Napoleon der Künstlerin ein Riesenbouquet durch einen seiner Adjutanten auf der Bühne überreichen und ihr ein glänzendes Engagement*) in Paris anbieten.

Zu Max Josef aber neigte sich hierauf der Kaiser und sagte: „N'est-ce pas, mon cher frère, demain nous aurons le plaisir d'entendre aussi la chanteuse dans la résidence?“

Am nächsten Tag, 28. Oktober, fand das Hofconcert in dem prunkhaft ausgestatteten Residenzsaal statt und bei dieser Gelegenheit zeichnete Napoleon die Sängerin wiederum ganz besonders aus. Nach dem tief empfindungsvollen Vortrag der Cavatine: „Porgia mor qualche ristoro“ (heil'ge Quelle reiner Triebe) aus „Sigaro“ trat der Kaiser vor die auf dem Podium stehende Sängerin hin und sagte: „Mademoiselle, je vous admire!“ — Die verwirrt dastehende Künstlerin verbeugte sich ehrfurchtsvollst, doch der Kaiser fuhr fort: „Cet instant vous a placé au-dessus de moi, car vous avez conquis sans faire de blessures!“

Am 27. Oktober, also Tags vorher, executirte die Hofkapelle in der Stiftskirche ein Hochamt für die Segnungen der kaiserlich französischen und kurfürstlich bayerischen Waffen und zum Dank für die glückliche Befreiung Bayerns aus den Händen der Oesterreicher. Napoleon wohnte mit seiner ganzen Generalität im Vereine mit dem kurfürstlichen Hofe der Kirchenfeier bei. Die Staatszeitung sagt, Napoleon that dies mit größter Inbrunst.

Am 29. Oktober verließ der Kaiser München wieder, um am 2. Dezember auf dem Schlachtfelde von Austerlitz die denkwürdigste Dreikaiserschlacht zu schlagen. Unterdessen ist auch die Kaiserin Josefine am 5. Dezember in München eingetroffen.

Die Kaiserin zeigte sich als eine große Theaterfreundin, denn sie besuchte fast tagtäglich die Nationalbühne mit einziger Ausnahme der Sreitage, wo sie nicht nur das Theater, sondern auch jede andere Lustbarkeit mied. Dies geschah aus Pietät für das Andenken ihres ersten Gemahls, des General Beauharnais, der an einem Sreitag unter der Guillotine starb.

Die Sängerin Madame Cannabich wurde der bevorzugte Liebling, ja sogar die Sfreundin der Kaiserin, ihren Aufzeichnungen**) verdanken wir manches Bemerkenswerthe. So erzählt sie

*) Regina Hikelberger ist der kaiserlichen Einladung nach Paris nicht gefolgt und heirathete 1808 den Hofmusiker Lang; sie wurde, wie schon bereits erwähnt, die Mutter unseres nun gleichfalls verstorbenen Komikers Ferdinand Lang. Regina Lang, geb. Hikelberger, starb 10. Mai 1827.

**) Aus den Handschriften aus dem Nachlaß von Rud. Wirsing Prag.

aus jenen fürchterlichen Tagen der Pariser Schreckenszeit, wo sich Josefina als Gefangene im Karmeliterkloster befand, und der täglichen Verurtheilung entgegenharrte, daß am Morgen des 8. Thermidor plötzlich der Huissier des Revolutionstribunal erschien, um die Bürgerinnen Sontenay, Beauharnais und Miquillon, die zusammen eine Zelle inne hatten, vor das Tribunal zu fordern. Anfangs seien sie wie vom Donner gerührt gewesen, obwohl sie lange schon auf diesen Augenblick vorbereitet waren, sie starrten sprachlos auf die Thüre, hinter der der Todesbote verschwunden war, dann aber brach sich der herzerreißende Jammer Bahn und die Frauen fielen sich laut aufschluchzend um den Hals. In diesem auflösenden Schmerz traf sie der Kerkermeister, ein sonst gutmüthiger, wenn auch wortkarger Mann, und kündigte ihnen an, daß die Abführung in die Conciergerie erst am Morgen des 10. Thermidor bewerkstelligt werden könnte, da früher kein Platz sei.

Da zuckte es wie ein Blitz über die thränenvollen Büge der kleinen, schönen Marquise Sontenay und rasch entschlossen warf sie einige Seilen auf einen schmalen Zettel, der an den Abgeordneten Tallien adressirt war. Dann sagte sie zu Josefina: „Freundin, Muth! Der 9. Thermidor muß uns retten oder wir sterben am 10.“ Der Zettel aber hatte ungefähr den Inhalt: „Wohlan, ich bin bereit, zu sterben, um unter dem Schafotte einem Seigling zu fluchen.“ (Die Marquise Th. von Sontenay war 1793 eine der schönsten Frauen von Bordeaux, wo eben der Konventscommissär Tallien, ein kaum vierundzwanzigjähriger Mann, seines schauerlichen Amtes waltete. Die Massenhinrichtungen brachten einen namenlosen Schrecken über die unglückliche Stadt und dieses Elend veranlaßte die hochsinnige Sontenay, sich dem Schreckensmanne zu nähern und ihn durch ihre Schönheit und später durch ihre Liebe zu bändigen. Der plötzliche Umschlag in der erbarmungslosen Gesinnung des Deputirten bestätigt ihren Erfolg. Nach Paris zurückgekehrt, war aber weder Tallien noch die Marquise, was ja ihre Verhaftung bewies, nicht mehr sicher.)

Diese Seilen erhielt Tallien in der Versammlung, wo eben der Todeskampf gegen Robespierre berathen wurde und unter dem Eindruck dieser Seilen ergriff Tallien das Wort und verlangte im dringenden Ton den sofortigen Angriff auf den Tyrannen.

Der 9. Thermidor brach an. Die drei Frauen befanden sich in einer grenzenlosen Aufregung, sie lauschten auf das geringste Geräusch — doch nichts drang durch die dicken Klostermauern der Karmeliter. Der Kerkermeister war mürrischer denn je, er stellte ohne ein Wort zu sprechen, die Speisen auf den Tisch — aber wer dachte heute ans Essen — da drang es wie ein fernes Rollen und Summen von der inneren Stadt her, die Hand auf die wogende Brust gedrückt, horchten die Frauen athemlos, sie sprachen kein Wort — was war das? Donner! O schmerzvolle Enttäuschung! Ein Gewitter entlud sich in furchtbaren Schlägen über Paris und das ganze entsetzliche Bangen der drei unglücklichen Frauen hüllte die Nacht ein.

Langsam und trüb brach der 10. Thermidor an, er fand die Frauen nach den entsetzlichen Aufregungen der verwichenen Nacht gefaßt, ja sogar theilnahmslos; sie warteten auf den Gefangenewagen der Conciergerie, der sie zum Tribunal und zum Schaffot führen sollte. Aber endlos träge schlich die Zeit hin, sie wollte nicht kommen die entsetzliche Stunde, doch auch der Schließer ließ sich nicht sehen — da flog der Hoffnungsengel durch den düsteren Raum, die Sonne brach sich durch das Gewölk siegreiche Bahn und je höher sie stieg, desto näher kam die Rettung, die Freiheit! die Freiheit! —

Jetzt erdröhnten schwere Schritte, die Gefängnißthüre flog auf, Tallien erschien unter der Thüre und die Sontenay flog mit einem Aufschrei der Freude in die Arme des geliebten Mannes. Josefina und ihre Leidensgenossin aber war gerettet.

Talliens parlamentarischer Angriff auf Robespierre war von einem glänzenden Erfolg begleitet und der Tyrann gestürzt. Bei einer anderen Gelegenheit sagte die Kaiserin zur Cannabich: „Ich kann selbst in den Tagen des größten Glücks mich des Gedankens nicht erwehren, daß meine

Kaiserkrone mit einer Dornenkrone endet, doch Sie, Cannabich, tragen nicht blos die Krone auf den Brettern, sondern dermaleinst auch in der Welt." —

Und fast haben sich Josefins Prophezeiungen erfüllt; denn die Dornenkrone kam bald genug für die unglückliche Kaiserin, während Josefa Cannabich im Jahre 1817 der Bühne entsagte und den Fürsten Osenburg-Birstein heirathete. (Die Cannabich, nunmehr Fürstin Osenburg, starb am 9. September 1830 zu Altdorf bei Nürnberg.)

Das denkwürdige Jahr neigte sich seinem Ende, es kam der Friede und gemäß einer Bestimmung des Preßburger Friedens sollte Bayern fortan ein Königreich mit voller Souveränität sein. Das waren die Früchte des Anschließens an Frankreich damals, der weisen Würdigung der Zeitverhältnisse und der Tapferkeit. Unter den mißlichsten Umständen hatte Maximilian Bayerns Regierung angetreten und jetzt, nach kaum sechs Jahren, war unser Land gekräftigt und abgerundet, ein Staat zu einer bedeutenden Stellung unter den deutschen Ländern wiedererhoben. Der erste Tag des Jahres 1806 war ein glänzender Tag für München und wird für alle Zeiten der denkwürdigste in unserer Geschichte sein.

Die bayerische Staatszeitung vom 1. Januar 1806 schreibt: Heute Morgen nach 10 Uhr ist der Landesherold Stürzer von einer Abtheilung der prächtig montirten bürgerlichen Cavallerie begleitet, durch die Straßen einhergeritten und hat unter Trompeten und Paukenschall und fröhlichem Zusammenjauchzen des Volkes folgende Proclamation ausgerufen:

„Da durch die Vorsehung Gottes es dahin gediehen ist, daß das Ansehen und die Würde des Herrschers in Bayern seinen alten Glanz und seine vorige Höhe zur Wohlfahrt des Volkes und zum Glor des Landes wieder errichtet, so wird der Allerdurchlauchtigste, großmächtigste Fürst und Herr, Herr Maximilian Josef als König von Bayern und aller dazu gehörigen Länder hiemit feierlich ausgerufen und dieses seinen Völkern allenthalben kund und zu wissen gethan!“

Bezeichnend für die Einfachheit und Herzensgüte des Monarchen ist gewiß der feierliche Moment, wo die Großwürdenträger des Königreiches ernannt waren und im großen Saale auf das Erscheinen Maximilians harrten, ihm ihre Glückwünsche darzubringen und plötzlich sich die Flügelthüren öffneten und Max voll Würde und Hoheit eintrat und die glänzende Versammlung folgend anredete:

„Es freut mich, euch zu sehen. Ich wünsche euch Allen ein gutes, neues Jahr. Wir bleiben die Alten!“ — —

Das Repertoire des königlichen Hof- und Nationaltheaters, wie sich nun die National-Schaubühne vom 1. Januar ab nannte, vermehrte sich neben manchem Beachtenswerthen um Schiller's „Wilhelm Tell“ und um die Vogler'sche Oper „Castor und Pollux“. Am Krönungstage selbst fand in der Residenz ein großes Hofconcert statt, welchem Ihre K. K. Majestäten Napoleon und Josephine bewohnten.

Am 16. Januar fand die Vermählung der Prinzessin Auguste von Bayern mit Eugen, Vicekönig von Italien, statt. Als Sestoper wurde „Castor und Pollux“ von Abbé Vogler gegeben. Ihre K. K. Majestäten und der ganze kgl. Hof wohnten derselben bei. Der Eintritt war gegen Billets freigegeben. Die kgl. Theater-Intendanz hat diese mit dem größten Beifall aufgenommene Oper mit einer außerordentlichen Pracht, sowohl an Decorationen als Comparisen (Statisten) und Ballets aufführen lassen.

Nach beendigter Oper wurde ein kleines Vermählungslied, verfaßt von Herrn geistlichen Rath Meyer, in Musik gesetzt von Herrn Abbé Vogler, gesungen. Madame Renner trat in der Gestalt des bayerischen Genius an einen mit dem Namen der Neuvermählten erglänzenden Opferaltar und nachdem sie jedesmal die, die Ceremonie betreffende Handlung vollzogen hatte, sang sie das Lied, das mit Hilfe einiger Vorsänger von dem ganzen Publikum wiederholt wurde.

Am 17. Januar verließen Napoleon und Josephine unter dem Donner der Kanonen und dem Geläute sämtlicher Glocken, nachdem sich die Majestäten von dem königlichen Hofe auf das Zärtlichste verabschiedet hatten, München, um über Augsburg nach Frankreich zurückzukehren. Die bürgerliche Cavallerie gab dem Kaiser das Ehrengeläute bis Dachau. —

In der Oper ist das Engagement der herrlichen Sängerin Josepha Marchetti-Santozzi, des Bassisten Mittermanr und des Tenoristen Weixelbaum zu nennen. Die italienische Oper setzte mit glänzender Pracht, anlässlich des Geburtstages der Königin am 13. Juli die Cimarosa'sche Oper „Die Horazier und Curiatier“ in Scene.

In das Jahr 1808 fiel die erste Aufführung Schiller's „Braut von Messina“. Die Besetzung war: Isabella — Madame Antoine; Beatrice — Madame Cannabich; (Cannabich verlor die Stimme und trat zum Schauspiel über); Don Manuel — Kürzinger; Don Cesar — Stenzsch. Die Premiere selbst wurde auf Veranlassung des Kronprinzen Ludwig zum Benefize für die Wittve Schiller's gegeben.

Der Theaterzettel jedoch besagte nur: „Da dem Geldbetrage dieser Vorstellung eine, der vorzüglichen Theilnahme aller Kunstfreunde würdige Bestimmung gegeben worden ist, so bleibt das Abonnement aufgehoben. Man hat nämlich eine derartige Fassung der Annonce höheren Orts für anständiger gehalten, als die directe Appellation an das Volk, das doch seinem größten deutschen Dramatiker Dankbarkeit schulden mußte. Wirkamer wäre die letztere Art der Ankündigung jedenfalls gewesen. Die Gesamteinnahme des Benefizes, der noch ein Königs Geschenk von 100 fl. zuschoß, betrug 500 fl. Die Wiederholung fand vor gähmend leerem Hause statt.

Was nuzten da Angesichts des schrecklichen Indifferentismus der damaligen Zeit alle Klagen des Intendanten Babo! Schiller war erst drei Jahre todt und noch nicht auferstanden. Das deutsche Volk, das erst nach den Freiheitskriegen zu besserem Leben erwachte, war damals völlig unreif, um einen Schiller zu verstehen. Eine interessante Opernnovität brachte diese Saison noch durch die Aufführung der Glucks-Oper: „Iphigenia auf Tauris“. Die Besetzung war: Iphigenia — Antonie Peierl; Orest — Tochtermann; Pylades — Weichselbaum; Thoas — Hanmüller; Diana — Altmutter.

Das Theaterjahr 1808 bescheerte dem Intendanten Babo als unerwünschtes Geschenk einen „Oekonomierath“, der ihm helfen sollte, das Gleichgewicht zwischen Einnahmen und Ausgaben wieder herzustellen. Wie ich schon an einer früheren Stelle andeutete, war das finanzielle Misere, unter dem beständig das Theater litt, durch die politischen Zustände mehr als begründet. Und auch Herr Karl August von Lamotte, der sonst ein ganz guter Finanzbeamter gewesen sein mag, änderte an dem Zustande nichts, sondern verleidete und erschwerte nur dem Intendanten Arbeit und Geschäft. — Daß damals die „Eifersucht“ auf der Bühne bereits in schönster Blüthe stand, bezeugt die Ehe der Sängerin Marchetti-Santozzi mit dem Tenor Weichselbaum. Die Marchetti duldet nicht, daß ihr Mann außer ihr, wenn es auch nur zum Schein wäre, wie es auf der Scene stets vorkommt, noch eine andere Dame umarme, oder gar küsse und dieser Umstand beschränkte den Gang der Handlung derart, daß selbst das Publikum, das sonst den vorzüglichen Sänger besonders schätzte, ungeduldig wurde. Aber Weichselbaum, der kein sonderlicher Held gewesen sein mußte, trogte lieber einem Sturme des Publikums, als einer unausbleiblichen häuslichen Scene seiner kleinen, reizenden Frau.

In das Jahr 1809 fiel die erste Aufführung der Mehul'schen Oper „Joseph in Aegypten“. Die Oper erfreute sich eines stets wachsenden Beifalles und erhielt sich bis in unsere Zeit hinein auf dem Repertoire.

Einen Kassenerfolg brachte das Gesamtgastspiel der Seiltänzer- und Akrobaten-Samilie Zoppini, während sich Carolina Zoppini auch als Seuerkönigin producirte.

Dr. Grandauer sagt in seiner Chronik: Wie sehr man hierbei der Würde eines Hoftheaters vergaß, mögen folgende Stellen aus dem Zettel vom 3. Juli beweisen:

„Madame Karolina, die Einzige Unverbrennbare ihres Geschlechts, wird die Ehre haben, verschiedene außerordentliche Experimente in Hinsicht der Unverbrennbarkeit darzustellen und schmeichelt sich, mit diesem Schauspiel ein allgemeines Erstaunen zu erregen.

1) Wird Madame Karolina eine breite, glühende Eisenplatte mit bloßen Süßen, ohne die geringste schmerzhafteste Empfindung zu äußern, stampfen und über dieselbe gehen.

2) Wird sie während 3 oder 4 Minuten ein glühendes Eisen auf der Zunge halten.

3) Wird sie ein glühendes Schwert verschlucken u. s. w.“ —

Das wichtigste Ereigniß des Theaterjahres 1810 ist der Rücktritt des Intendanten Babo. —

Ich führe nun den geneigten Leser zu einem hochinteressanten Abschnitt des Werkes und das ist eine Kritik aus den Jahren 1801 und 1803, die in der Zeitung „Für die elegante Welt“ ihren Abdruck gefunden hat.

Diese Kritik ist jedenfalls sehr bemerkenswerth und erklärt Manches, was ich nur unbestimmt andeuten konnte; sie war aber wiederum für mich nicht bestimmend genug, um aus ihr zu schöpfen oder gar eine Directive von ihr abzuleiten. Ich verzichtete daher auf ihren Einfluß und zog es vor, dem geneigten Leser es selbst zu überlassen, auf Grund meiner Darlegungen das kritische Material zu verwerthen.

Ich habe das Schriftstück, das als Abschrift in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek verwahrt ist, im kommenden Abschnitt unverändert, dafür aber mit einigen Kürzungen wiedergegeben. —

Zeitung „für die elegante Welt“ Jhrg. 1801.

„Die Münchner Hofbühne könnte vermöge der günstigen Verhältnisse, die bei derselben eintreten, eine der ersten sein. Ein großer, glänzender Hof, zahlreicher Adel, volkreiche wohlhabende Stadt, der das Schauspiel zum Bedürfniß geworden ist, dann aber vor Allem, die Freigebigkeit und Kunstliebe des jetzigen Kurfürsten Max Josef, der das Theater als nationales Kunstinstitut in Schutz nahm. Wie weit sie aber auch hinter mancher ihrer weniger begünstigten Schwestern zurückstehe, mag folgende Beschreibung ihres gegenwärtigen Zustandes zeigen, die sich auf eine genaue und unparteiische Beobachtung während eines langen Aufenthaltes in Bayerns Hauptstadt gründet.

Unter der vorigen Regierung war das Theater dem verstorbenen Grafen Seeau in Pacht gegeben. Dieser 81jährige Greis, ohne Kunstsinne und ohne ein anderes als pecuniäres Interesse, behandelte sein Unternehmen als Kaufmannspeculation. Man schmeichelt dem Geschmack des großen Kaufens, gab Stücke, die das Haus füllten, wenn auch die Kunst und Sittlichkeit noch so viel darunter auszusetzen fanden. Von seinem Ensemble zeichnete sich vielleicht ein halbes Duzend vortheilhaft aus, die übrigen aber waren ganz gewöhnliche Menschen, die das Wort Künstler zu einer Satyre machten.

Bei gegenwärtiger Regierung wurde das Theater auf herrschaftliche Rechnung übernommen und Herrn Babo die Administration desselben übergeben. Von einem Manne, der sich als dramatischer Schriftsteller rühmlich ausgezeichnet hatte, ließ sich für die Kunst viel Gutes erwarten. Leider aber sind diese Erwartungen nicht erfüllt worden. Herr Babo scheint das Theater nur als Finanzier zu betrachten und die Kassa zu füllen, scheint mehr sein Augenmerk zu sein, als die Verbesserung des Geschmacks.

Er besucht das Theater selten oder nie, dirigirt von seinem Zimmer aus und überläßt die Wahl der Stücke, sowie die ganze innere Verwaltung einigen seiner Lieblinge. Die Schauspieler, die nicht zu den Auserwählten gehören, klagen über Stolz, Parteilichkeit, die den Künstler als Mann von Ehre empören. Als Beispiel, welchen un-

bedingten Gehorsam er von den unbegünstigten Schauspielern fordert, mag dies gelten, daß er einst einen der ersten Hofsänger zu einem Statisten in der Oper verurtheilte, und einem Schauspieler von Ruf eine unbedeutende Episodenrolle von vier Worten übertrug.

Zur Theaterdirektion wurde zwar schon im Herbst 1799 der Schauspieler Beck von Mannheim hieher berufen, ein Mann, der alle Kenntnisse und Liebe für seine Kunst besaß, um etwas Besseres an die Stelle des alten Sauerteigs zu setzen, allein als Fremder fand er hier einen harten Stand. Er konnte die Gunst des Publikums nicht erhalten, das ganze Theaterpersonal conspirirte gegen ihn und er selbst mochte nicht immer mit der nöthigen Bedachtsamkeit und Klugheit verfahren sein — genug, man warf ihm so viele Schwierigkeiten in den Weg, daß er endlich ermüdete und sich von den Geschäften zurückzog.

Im guten Geschmack ist München noch weit zurück. Auch beim Theater offenbart sich dieser Mangel an Bildung. Die absurdesten, elendesten Produkte werden immer bei vollen Häusern gegeben, Spektakelstücke und sinnliche Opern füllen die Kassen. So nannte man eine „Emilia Galotti“ einen alten Schinken! Das Theater hat seit einem Jahr einen beträchtlichen Verlust an seinen brauchbarsten Mitgliedern erlitten, der noch nicht ersetzt ist. Es starb die Hofsängerin Danzi, der Opersänger Peyerl, ein angenehmer Baritono und Schauspieler, der aber dem herrschenden Geschmack zu Liebe oft übertrieb und zum Kasperl herabsank.

Durch Abgang verliert das Theater den berühmten Gern, man gab ihm lieber seine Entlassung, als daß man ihm seinen nachgesuchten Reise-Urlaub bewilligte. Er geht nach Berlin, das schon lange um ihn buhlte und unter glänzenden Bedingungen.

Herr Heigel, ein Schauspieler von vielem Talente, das er aber zu vernachlässigen scheint. Er memorirt schlecht und überladet oft.

Herr Huch, ein Mann von vielen Verdiensten, hat sich überlebt und treibt nun seine Kunst mit Verdruß.

Herr Lambrecht, vielleicht einer der wenigen wahren Künstler der hiesigen Bühne, dem aber die Natur als Schauspieler ihre Gunst versagt hat, durch sein widerliches Organ und seine schlechte Figur.

Herrn Zuccarini schaden sein dumpfes Organ, sein stierer Blick und sein finsternes Gesicht.

Herr Langlois wähnt ein Talent zu sein; sein Sach ist aber — bis auf einige deutsch-franzosen affectirte Pinsel und Dummlinge, sehr beschränkt.

Herr Stenzsch ist ein junger Künstler von Talent, Fleiß und Liebe zu seiner Kunst.

An guten Schauspielerinnen ist das Theater arm und in Ansehung des Spiels verdient keine einzige Erwähnung als Madame Lang in unschuldigen Rollen und Madame Renner in muthwilligen. Die Oper zählt wenige gute Objekte. Madame Peyerl hat eine liebliche, helltönende Stimme und gefällt mehr als die Sängerin Beck, ob diese gleich mehr Kunst und Gewandtheit besitzt.

Herr Schack, erster Tenor, hat viele musikalische Kenntnisse, sein Gesang ist aber selten rein, er sucht daher durch Ueberladungen von Manieren seine falsche Intonation zu decken. Seine Declamation ist zum Davonlaufen. (So schildert also der Kritikus von 1801 den großen Mozart-sänger Schack, der ein intimer Freund Mozart's war und für den der Meister seinen Tamino geschrieben hat.)

Herr Muck ist als Sänger nicht ohne Verdienst. Schade, daß sein Dialect so fehlerhaft ist. Statt närrisch spricht er — naährisch; statt sieg — fick; und statt legt man sich — leckt man sich.

Von den jungen Künstlern, die hier nachgezogen werden, berechtigt keiner zu großen Erwartungen. X. Y.

In einem späteren Jahrgang der Zeitung „Für die elegante Welt“ schreibt ein Kritiker über den Tenor Schack: Für das Publikum hatte er nie viel Achtung und gab den Umfang seiner Kunst sehr selten. Sein Spiel ist geist-, herz- und gefühllos, sein Anzug unpassend und fehlerhaft und auch nicht nett genug —

Herr Caro sucht im Sahe der Dummen — Spitzbuben — Heuchler — Verläumder und dergleichen Plaggeister auf Erden seines Gleichen und ist doch in der wirklichen Welt ein solider Ehemann und guter Mensch.

Madame Antoine, berühmt als große Schauspielerin, erfreut und verkürzt uns noch manchen Abend durch ihr vorzügliches Talent. Mit einer majestätischen Figur, königlichem Anstand, einem weiten Umfang einer sonoren Stimme reißt sie zur Begeisterung oder gerührter Theilnahme hin.

Der Madame Zuccarini und der Stenjsch fehlt Alles zu einer Schauspielerin, sonst mögen sie aber ganz brave und liebenswürdige Frauen sein.

Der Tenor Tochtermann besitzt eine angenehme Stimme, ist jedoch, da seine Brust nicht eben die stärkste ist, mehr Kammer- als Theatersänger. Die Kunst sich zu kleiden versteht er besser als irgend eine Putzmacherin.

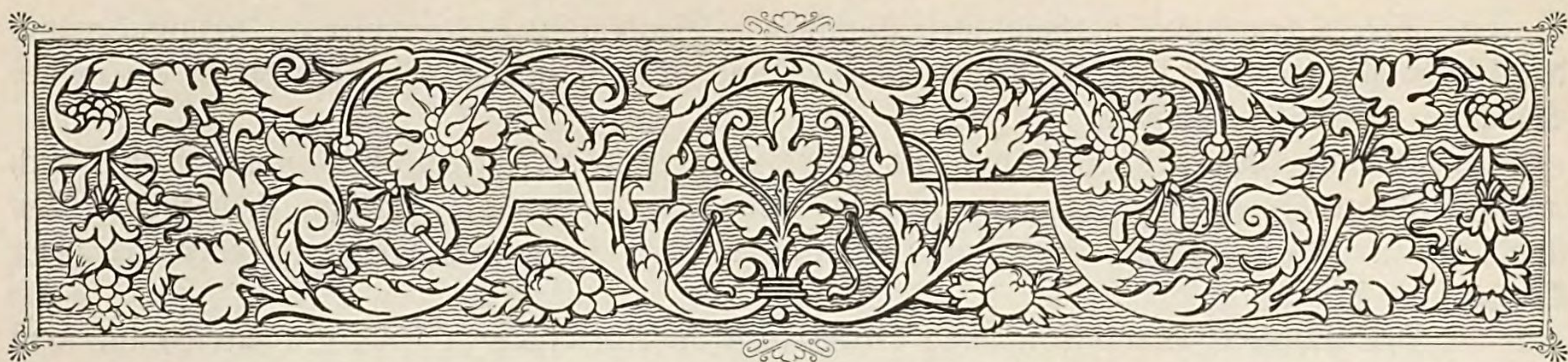
Madame Cannabich, unsere erste Sängerin, hat eine angenehme Stimme, verbunden mit einer sehr reinen Tiefe. Dazu bemerkt ein Hamburger Collega: „Den nicht feinen weiblichen Körperbau der Madame Cannabich erhebt dagegen ein sorgfältig gewählter und stets geschmackvoller Anzug. Ein wenig mehr noch gereinigt von einigen Unarten in Geberden und Bewegungen würde mit den stiefmütterlichen Gaben der Natur ausführen.“

(Das muß man sagen, galant waren sie, die Herren von der Presse der damaligen Zeit.)

Ein anderer Kritiker schildert Babo „als einen Mann von großer Liebenswürdigkeit und Menschenkenntniß. Die Ueberzeugung, daß er Kenner und kompetenter Richter der Kunst ist, hat ihn bei den Schauspielern in entschiedene Achtung gebracht. Diese nämliche Meinung äußert bei jeder Gelegenheit auch der Kurfürst selbst durch ein bestes, unbedingtes Vertrauen, eine zarte, feine Schonung und eine distinkte Behandlung. Den Vorwurf, daß er selten das Theater besucht, kann man ihm nicht so hoch anrechnen. Zuchtmeister von Künstlern zu sein, so dünkt mich, ist gleich unwürdig für ihn und sie. —“

Wir wollen uns in die Ansichten dieses sonderbaren Schwärmers nicht weiter vertiefen, sondern vielmehr das Capitel schließen. So viel steht aber immer fest, daß Intendant Babo durch Schaffung einer reichen Bibliothek, durch Herstellung eines schönen Vorrathes von Decorationen und vor Allem durch Einführung einer strammeren Disciplin seine unbestrittenen Verdienste um Hebung unserer Bühne hat. Babo wirkte in seiner frischeren Periode sehr viel Treffliches für die dramatische Dichtkunst und mehrere seiner Arbeiten werden in der deutschen Literatur nicht untergehen. Am 15. Oktober 1886 hat die Intendanz des k. Hof- und Nationaltheaters Babo's Trauerspiel „Otto von Wittelsbach“ in der Bearbeitung des Dramaturgen Dr. Wilhelm Buchholz wieder in das Repertoire aufgenommen.

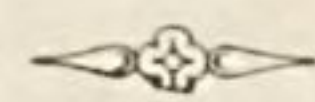




IV. Capitel

(Seit 1810—1826).

Intendant von Lamotte. — Der Bau des neuen Hoftheaters und Karl von Fischer. — Die Concurrenz am Isarthor. — Wilhelm Urban und Esclair. — Wilhelm Vespermann und Clara Metzger. — Die Eröffnung des neuen Opernhauses. Sophie Schröder. — Etwas von der italienischen Oper unter Baron Priuli; Charlotte Birch-Pfeiffer. — Intendantzrath Stich; Katharina Sigl-Vespermann; Balletmeister Horschelt; die erste „Fidelio“-Aufführung und Nanette Schechner; „Freischütz.“ — Das neue Opernhaus brennt ab. — Freiherr von Poßl; das 25jährige Regierungsjubiläum des Königs; Wiedereröffnung des neuen Hoftheaters; der Tod Max Josephs.



Die Zeit des Friedens, ja selbst die wenigen Augenblicke der Muße während des Krieges wurden von Maximilian gewissenhaft benützt, um Einheit, Verbesserung in die Staatsverwaltung zu bringen und sein Volk zu kräftigen. Um den Sorschungs- und Schöpfungstrieb der Bayern auf geistigem Gebiete zu beleben, berief die Regierung mehrere Gelehrte und Sorscher aus anderen deutschen Staaten.

In dieser Absicht wurde die Akademie der Wissenschaften wahrhaft erneuert und königlich ausgestattet. Als die wesentlichen Gegenstände der Akademie wurden bestimmt: Philologie, alte und neue Literatur, Philosophie, Mathematik und sämtliche Naturwissenschaften.

Noch erfolgreicher nicht blos für Bayern, sondern für ganz Deutschland wurde die Gründung der Akademie der bildenden Künste. Und bald wetteiferten Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst mit der darstellenden Kunst und aus ihren Schulen gingen die tüchtigsten Meister hervor.

Wir treten in eine Theaterperiode ein, die ebenso wie die Vergangene unter den Drangsalen der Kriegsfurie schwer zu leiden hatte. Was halfen da alle Siege, was war da selbst der Gewinn an Ländereien gegen die Leistungen und Leiden, die fort und fort das Land bedrückten! Wie konnte da von einer gedeihlichen, ruhigen Entwicklung der Bühne die Rede sein, wo das erschöpfte, nothdurchdrungene Land tagtäglich um die Sristung des Lebens rang!

Wir haben demnach die Mißerfolge der ersten Jahre dieser Periode mit der politischen Lage des Landes zu entschuldigen.

Die Nachfolge des Intendanten Babo übernahm der Oekonomierath Herr von Lamotte; er glaubte sich beim Publikum dadurch beliebt zu machen, daß er die Längen der Stücke, über die sich das Publikum öfters beschwerte, mit resoluter Hand kürzte. Der erste der so gemäßregelten Dichter war Sr. Schiller mit seinem „Wilhelm Tell“. Das Streben, die Finanzen zu regeln und auf eine gewisse Höhe zu treiben, leitete den Chef in den Strudel der Gastspiele, die unter keinem Intendanten mehr in solcher verderblicher Blüthe standen, wie unter der zehnjährigen Herrschaft Lamotte's. Dabei muß berücksichtigt werden, daß es nur meist unbedeutende Kräfte waren, die hier gastirten, während das engagierte Künstlerpersonal durchwegs sehr tüchtig war. Die Novitäten waren im Schauspiel nur untergeordneter Art und in der Oper stand es nicht viel besser. Anstatt die herrlichen Errungenschaften eines Gluck, Mozart festzuhalten, beschränkte sich Lamotte leider auf die italienischen Werke und übersah die heimische Production, die an Winter, Sränzl und Lindpaintner tüchtige Vertreter hatte, gänzlich. Man darf sich da nicht wundern, daß unter dieser Verkennung der hohen Aufgabe eines Bühnenleiters das finanzielle Ergebniß fortwährend sank und daß die Resultate in den maßgebenden Kreisen einen schlimmen Eindruck machten.

Dazu gesellte sich nun für das Hoftheater eine gefährliche Concurrnz. Director Weinmüller betrieb schon seit Jahren am Ufer der Isar ein kleineres, aus Holz gebautes Theater und führte dort Possen und andere derbe Spektakelstücke auf. Dieser würdige Tempel brannte 1811 Anfangs März nieder und König Max in seiner Herzensgüte nahm sich der brodlos gewordenen Comödianten an und räumte ihnen das kleine Privattheater im Herzogsgarten (der Garten des früheren Kadettencorps) ein. Dieses Theater führte nun den Titel „Königl. Vorstadttheater am Karlsthor“. Und bereits ein Jahr später entwickelte sich aus diesem Unternehmen das „Isarthortheater“, das nach den Plänen des k. Baudirectors D'Herigonen erbaut wurde. Bevor ich eingehender von dieser Stätte spreche, bitte ich vorerst den geneigten Leser, zu unserer Hofbühne zurückzukehren.

Die Idee, ein neues großes Opernhaus zu bauen, wurde schon im Jahre 1801 lebendig, allein die kriegerischen Zeiten ließen den Lieblingswunsch des Fürsten damals noch nicht erfüllen. Erst neun Jahre später ertheilte König Max von Paris aus den Befehl, ein neues Opernhaus nach dem Muster des Odeon zu erbauen und übertrug die Herstellung des gesamten Baues dem Baurath Karl von Sischer. Am 26. Oktober 1811 wurde der Grundstein*) zu dem Bau feierlich durch Se. Kgl. Hoheit den Kronprinzen von Bayern gelegt; sieben Jahre nachher und zwar am 12. Oktober 1818 konnte aber erst die Bühne eröffnet werden. Die Gründe dieser Verzögerung waren sehr verschiedener Art. Suerst sistirten die eingetretenen Kriegsverhältnisse den Bau und als endlich derselbe wieder begonnen, brannte am 16. April 1817 der auf dem Arbeitsplatz liegende Dachstuhl des Theatergebäudes ab. Hierauf aber erließ der König einen ausdrücklichen Befehl zur ununterbrochenen Vollendung des Werkes und bestimmte zugleich den Tag, an welchem es eröffnet werden sollte.

An dieser Stelle mag auch erörtert werden, daß Neid und Mißgunst dem genialen Erbauer Herrn von Sischer von den verschiedensten Seiten Hindernisse in den Weg zu legen suchten. Bald erklärte man den ganzen Plan für eine phantastische Chimäre, bald tadelte man die große Ausdehnung als unzweckmäßig und brachte die Kosten in übertriebenen Anschlag.

Alles dies wirkte auf den wackeren Architekten so kränkend, daß seine Gesundheit zu schwinden begann und ihn sogar in einen frühen Tod trieb. Schmach dem Undank und dem Neide, der auf deutschem Grund und Boden das ehrenwerthe Verdienst zu verkleinern und zu vergiften suchte!

*) Nach einer anderen Quelle wäre dieser Act bereits am 12. Oktober erfolgt.

Selbst als der Bau schon vollendet war, erklärte man das Werk als unbrauchbar für die Bühnendarstellung und erst zwei Ausländer, ein italienischer und französischer Sänger mußten kommen, die der Königin versicherten, daß das neue Haus einzig in seiner Art sei und die besten Theater in Frankreich und Italien noch überträfe.

Die ausländische Anerkennung gab endlich den Ausschlag und räumte dem einheimischen Verdienste den ihm gebührenden Ehrenplatz ein — jedoch zu spät — Karl von Sischer starb am 11. Februar 1820. — — —

Während dieser Bauperiode wurde im alten Hause weitergespielt.

Von bemerkenswerthen Novitäten im Schauspiel ist im Theaterjahre 1812 die erste Aufführung Schiller's „Jungfrau von Orleans“ und Goethe's „Egmont“ zu erwähnen. Die Jungfrau-Premiere fand am 2. Januar statt und hatte einen derartig großartigen Erfolg, daß noch dreizehn Wiederholungen im Laufe der Saison stattfinden konnten, während „Egmont“ am 31. August in Scene ging und nur einmal wiederholt wurde. Ute Altmutter*) gab die Jungfrau und das Clärchen. Die Glanzleistung dieser beiden Rollen führte sie zu einer ersten Tragödin empor. Herr Stenjsch spielte den Egmont mit hinreißender Innigkeit und Hoheit.

Ungleich weniger Erfolg hatte Molière's „Der Geizige“ in der Ischocke'schen Bearbeitung. Die Oper brachte Spontini's „Vestalin“ und Handl's „Schöpfung“, die gleichfalls im Theater aufgeführt wurde. Von Neuengagements ist zunächst das des berühmten Seldentenors K. A. Bader zu nennen, der in den Jahren 1811—1830 wohl der bedeutendste Tenorist Deutschlands war. (Karl Bader ist 1789 zu Bamberg geboren und 1870 in Berlin gestorben.)

Wie bereits erwähnt, fällt in dieses Jahr die Eröffnung des Isarthortheaters**), die am 10. October mit dem Melodrama „Salomo's Urtheil“ stattfand.

Diese Vorstadtbühne sollte dem ersten Plane gemäß eine Pflanzschule für die Hauptbühne werden und so einen heilsamen Wettseifer anregen und befördern. Dieses hohe ideale Ziel wurde jedoch nicht erreicht und schon deshalb nicht, da die Kunststrichtungen beider Bühnen stark von einander abwichen. Dazu kam, daß die eigentlichen Hofschauspieler mit den Isarthor-Mimen nicht gerade auf dem besten Fuße standen, obgleich sie verpflichtet waren, draußen zu spielen, und die Meisten von ihnen sogar einen Theil ihrer Gage von der Cassa des Isarthortheaters bezogen.

Diese Vorstadtbühne führte wohl den Titel eines königlichen Theaters, mußte sich aber im Uebrigen selbst erhalten, wie auch die Gagen vom König nicht garantirt waren. Der Umstand, daß die eigentlichen Kräfte vom Isarthor niemals auf der Hofbühne auftraten, hatte nun selbstverständlich die Hofschauspieler in ein vornehmeres Licht gerückt und sie fühlten sich gewissermaßen in ihrer Würde beleidigt, wenn sie vor dem Thor spielen mußten.

Der Schaden, der aus dieser Bühnenschaffung dem Hoftheater erwuchs, läßt sich leicht folgern und es fragt sich hiebei nur, ob der materielle Verlust doch nicht geringer war, als der sittliche. Was seit Jahrzehnten schwer im Kampfe lag: das Publikum einer besseren Richtung entgegen zu führen, war hier mit einem Schlage wieder vernichtet. Und gerade war es wieder die bessere Welt, die der frivolen Posse und den Ritter- und Schauerstücken nachlief; ja der Besuch des Vorstadttheaters war nachgerade zu einer Art Sport für diese geworden.

Nach Weinmüller's Abgang erhielt 1822 der Schauspieler Carl die Direction und unter dieses Mannes Leitung erreichte die Volksbühne den Zenith ihres freilich sehr zweifelhaften Ruhmes. Wie kurzfristig der Intendant Herr von Lamotte und sein Nachfolger war, und wie wenig beide

*) Anna Altmutter genoß eine vorzügliche Ausbildung durch Succarini, Danzi und Winter. Die Tragödin ist 1790 in Innsbruck geboren und 1826 in München gestorben.

**) Heutige städtische Sparkassa unmittelbar vor dem Isarthor.

das richtige Zeug zu einem Bühnenleiter hatten, geht schon aus der Thatfache hervor, daß im Harthortheater Kleist's „Kätchen von Heilbronn“ und Schiller's „Räuber“ früher gegeben wurden, als im Hoftheater. Der HARBÜHNE gereicht diese That freilich nicht zur Ehre, da sie ja die beiden Perlen deutscher Dichtkunst einfach als Schauer- und Räuberstücke gab. Ein weiterer Beleg der Mißwirthschaft Lamotte's und seines Nachfolgers, des Intendanten Stich, ist, daß sie das offen zur Schau getragene Experiment der Frau Carl, die Schauspielerin an der Hofbühne war, ihrem Gatten stets das Repertoire dieser Bühne mitzutheilen, duldeten. Dadurch war Carl in der Lage, die geplanten Novitäten der Hofbühne, sobald sie dem Geschmacke seines Publikums nur irgend entsprachen, früher geben zu können, als es die Nationalbühne selbst vermochte. Serner gestattete Herr von Lamotte dem Director Carl, neben seiner Eigenschaft als Bühnenleiter auch ein „Münchener Theaterjournal“ herausgeben zu dürfen. Was diese Ungehörigkeit aber im Theaterleben bedeutet, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung.

Herr Carl war auch sein eigener Dichter und scheint hin und wieder sich selbst und sein Directionsweisen parodirt zu haben.

So dichtete er u. A. ein Nachspiel zu „Roderich und Kunigunde“, dessen Titel lautete: „Die Rückkehr aus Palästina“ oder „Der nicht gefahrbringende Zweikampf auf Leben und Tod“. Ein großes Melodram in einem kleinen Act, mit wenig, aber gut gewählter Musik, in ungebundenen Reden und zwanglosen Ausdrücken. Unter dem Personal befinden sich 98 Nonnen und eine Jungfrau, 2 Mann Volk und ein halber Senator u. s. f.

Ich glaube im Sinne des geneigten Lesers zu handeln, wenn ich auf eine weitere Probe der Carl'schen Witzgymnastik verzichte, dafür aber das Schicksal des Harthortheaters rasch zu Ende führe. Zuvor sei mir noch gestattet, der ersten Aufführung von Schiller's „Räuber“ im Harthor mit wenig Worten zu gedenken.

Die Premiere fand im Mai 1816 statt und zwar gelegentlich des Gastspieles des später berühmt gewordenen Schauspielers Wilhelm Vespermann, der von da ab eine Zierde unserer Hofbühne wurde. Vespermann gab den „Sranz“, während Direktor Carl, den Karl von Moor creirte; die Rolle des Kosinsky lag in den Händen W. Urbans, eines jungen Schauspielers von temperamentvoller Erscheinung. Der Erfolg war ein großartiger und die „Räuber“ wurden ein Cassastück.

Wir wollen hier abbrechen, um den Ereignissen am Hoftheater nicht vorzugreifen und fügen nur bei, daß König Ludwig I. bald nach seinem Regierungsantritt die Schließung der Harthor-Bühne befahl und daß Direktor Carl sich mit seinem Ensemble nach Wien begab, um sich dort in Darstellungen auf dem Theater an der Wien zu versuchen. Carl reussirte als komischer Staberl-Spieler und wurde der spätere Gründer des Wiener Carl-Theater. — — —

Das Hoftheater hatte im Jahre 1813 mehrere Abgänge, darunter die Schauspieler Langlois, Lambrecht und den ersten Tenor Schack. Das Schauspiel gewann durch das Engagement W. Urbans, von dem wir bereits im Harthortheater sprachen, eine vorzügliche Kraft. Seine Glanzrollen waren: „Saust“, „Egmont“ und „Hamlet“. Tragisch ist sein früher Tod. Im Jahre 1832 erhielt Urban einen Ruf nach Berlin, dem er auch folgen wollte, als ein beklagenswerthes Geschick seiner Carrière ein jähes Ende bereitete. Beim Abschied-Souper im „Grünen Baum“, ein Lieblingsplätzchen der Münchener Künstler, sollte Urban, der als verwegener Turner bekannt war, über die mit allem Tischzubehör beladene Tafel mit einem Sprunge ohne Anlauf setzen. Das Bravourstück gelang, jedoch mit Nachfolge einer anfangs unbedeutenden inneren Verletzung an der Hüfte, von welcher sich der Künstler aber nicht mehr erholte.

Nach längerem Siechthum, das ihm zur entsecklichsten Qual wurde, starb W. Urban am 28. Februar 1833, im Alter von 38 Jahren. Urban war der erste „Saust.“

Die Opern-Novitäten hatten wenig Glück; bemerkenswerth ist die Aufführung der Oper: „Johann von Paris“ von Boieldieu.

Das nächste Jahr (1814) brachte Lessings: „Nathan der Weise“, in vorzüglicher Besetzung. Im Schauspiel erregte Serd. Eßlair, der bereits im Vorjahr als Theseus, Tell und Wallenstein gastirte, durch seine geniale Künstlerschaft berechtigtes Aufsehen. Eßlair war ein Mann der Tragödie und des bürgerlichen Dramas; hierzu beriefen ihn schon seine Heroengestalt, sein überaus klangvolles, biegsames, allen Nuancen sich anschmiegendes Organ, sein sprechendes Auge und sein lebhaftes Mienenspiel. Phantasie, warme Empfindung, richtige Declamation und eine mehr instinktartige, geniale Auffassung als ein tiefes Studium zeichneten ihn außerdem in den höheren tragischen Rollen aus. Und gerade in diesem glücklichen Naturell, wodurch er stets das Rechte traf und alle seine Darstellungen erschütternde Wahrheit athmeten, lag sein grandioser Erfolg. In späteren Jahren jedoch gewöhnte er sich durch den häufigen Besuch des Théâtre française in Paris Manieren an, die seiner Darstellung etwas beimischten, das nicht in seiner Natur lag; auch zog er Helden wie z. B. Wallenstein immer mehr in eine zu häusliche Sphäre herab, was ihm hie und da die Kritik übel vermerkte. Aber abgesehen von diesen Abnormitäten war er wieder in der Darstellung bürgerlicher, besonders Iffland'scher Charakter so groß, wie keiner neben und nach ihm und unsere Bühne speciell hat bis zum heutigen Tage keinen ebenbürtigen Nachfolger mehr erhalten.

Eßlair war auch körperlich ein ungewöhnlich großer Mann und überragte das Ensemble um Haupteslänge. Daß ihm diese Länge öfters einen Streich spielte, entnehmen wir nachstehender Episode, die Genast in seinem Tagbuch erzählt.

„Goethe sandte mich“, so schreibt Genast, „nach Nürnberg, um Eßlair, von dem er viel Rühmliches gehört hatte, für die Weimarer Bühne zu engagiren. Zuerst wurde „das unterbrochene Opferfest“ von Winter gegeben. Da fiel mir unter den spanischen Gefangenen einer auf*), der durch enorme Körpergröße weit über die andern hervorragte. Ich fragte meinen Nachbarn nach jenem Riesen, für den Friedrich Wilhelm I. viel Geld bezahlt haben würde. „Wohl nicht allein wegen der Körpergröße, wenn Se. Majestät einen Begriff von der dramatischen Kunst gehabt hat“, war die Antwort, „denn das ist Eßlair!“

Ich erschrak, denn ich dachte an unsere ungewöhnlich kleine erste Liebhaberin. Am andern Abend kam sie mir aber nicht mehr in den Sinn, denn Eßlair enthielt mich als „Posa“. Ich schrieb an Goethe, daß Eßlair noch viel bedeutender sei, als sein Ruf; aber freilich, die reichlichen 6 Fuß rheinisch seiner Körperlänge durfte ich auch nicht verschweigen. Die Antwort von Goethe auf mein Schreiben lautete: „Sehen Sie sich anders um; ich kann keinen Liebhaber brauchen, dessen Geliebte ihm nur bis an den Nabel reicht.“

Eßlairs langjährige Thätigkeit an unserer Hofbühne, des Näheren hier schon zu schildern, ist deshalb nicht nöthig, da der geneigte Leser ohnehin in den kommenden Blättern das Nöthige findet.

Das Theaterjahr 1816 und 1817 brachte uns verschiedene Abgänge, die vorläufig nicht wieder mit ähnlichem Glück besetzt werden konnten. Aus dem Ensemble schieden Succarini, Weixelbaum, Bader, Brizzi und vor Allem die verdienstvolle Josepha Cannabich, die, wie wir bereits wissen, ganz von der Bühne zurücktrat. Das Schauspiel dagegen gewann durch Madame Cramer und Herrn Vespermann zwei vorzügliche Kräfte, während in der Oper Klara Mehger als „Myrrha“ in Winters Oper „Saira“ einen äußerst glücklichen Versuch machte. Wilhelm Vespermann, 1784 zu Hannover geboren, betrat, achtzehn Jahre alt, die weltbedeutenden Bretter, ohne im ersten Decennium seines Strebens besondere Erfolge aufweisen zu können. Erst nachdem er sich dem komischen Sache zuwandte, öffneten sich ihm die größeren Bühnen Süddeutschlands, bis er an unserer Hofbühne eine lebenslängliche Anstellung erhielt. Als Intrigant und Charakter-

*) Es war damals bei den deutschen Bühnen Gebrauch, daß Schauspieler, wenn es erforderlich war, bei der Oper oder bei Festvorstellungen statiren mußten.

rollendarsteller stand er außerhalb seines Berufskreises; im Komischen dagegen bildete er das innere Seelengemälde aus; er strebte nach wirklichen Charakterbildern und dies gab seinen Leistungen eine höhere Weihe, die auf diesem Gebiete doppelt wohl thut, weil sie so selten ist.

Klara Mehger, geboren 1799 in der Vorstadt Au, wurde, als man ihre ausgezeichnete Stimme und ihr Gesangstalent kennen gelernt hatte, vom Hofkapellmeister Winter als Pflegetochter angenommen, der auch ihre gesangliche Ausbildung leitete. Später ging Klara Mehger zur höheren Ausbildung nach Italien und verdunkelte dort durch den Zauber ihrer Stimme die gefeiertsten Sängerinnen. Im Jahre 1820 kehrte sie zur Hofbühne zurück, bald nachher verheiratete sie sich mit Vespermann, dessen Einwirkung auf ihren Vortrag höchst bedeutend war und ihr die künstlerische Vollendung gab. Klara Mehger-Vespermann wirkte weniger durch eine blendende Höhe und Fehlenfertigkeit, als durch einfache Natürlichkeit, durch die kindliche Reinheit und Innigkeit ihrer Töne. Karl M. v. Weber hielt sie für die einzige „Agathe“ und behauptete, sie singe die süßeste Wehmuth in die Seele und die reinste Thräne in das Auge. Leider starb sie schon 1827, kaum 28 Jahre alt.

An Stelle des ausgeschiedenen Tenoristen Bader trat August Klengel, ein ganz unmöglicher Sänger. Die Tenornoth wurde um so größer, als der berühmte Tochtermann ebenfalls keine Stimme mehr hatte und so trat das Unicum ein, daß Bassist Mittermann, der vermöge eines Sassetts von seltener Ausbildung schon seit Jahren Tenorpartien sang, die gefährdete Position einnahm.

An bemerkenswerthen Novitäten sind Körner's „Rosamunde“ und „Trin“, dann Grillparzer's „Ahnfrau“ zu nennen. Die deutsche Oper war wieder einmal das Aschenbrödel, dagegen blühte das Geschäft der italienischen Gesellschaft unter Impresario Cera.

Unter den Gästen ragte Amalie Morstadt, später Neumann-Saizinger ganz besonders hervor. Sie that dies in zweierlei Beziehungen, einmal durch ihre junonische Schönheit und dann durch ihre herrliche Kunst. Madame Saizinger gehörte, ehe sie die Münchener Bühne betrat, dem Karlsruher Theater an und war dort zuerst sowohl in der Oper, wie im Schauspiel in kleineren Partien beschäftigt. In dem jugendlichen Alter von kaum sechzehn Jahren vermählte sie sich mit ihrem Collegen, dem Liebhaber Neumann. In München trat sie zwei Jahre später als „Louise“ (Kabale und Liebe) und „Maria Stuart“ auf; der Erfolg war nach jeder Richtung hin ein unerwartet großartiger und so war es gerade die hiesige Bühne, die ihren Ruf mit mächtiger Stimme in die ganze Welt hinausstrug.

(Amalie Saizinger vermählte sich nach dem Tode Neumann's 1827 zum zweitenmale mit dem Tenoristen Saizinger und bereiste im Vereine mit diesem fast den ganzen Continent. Ihre Gastspieltouren waren eine Kette von ununterbrochenen Triumphen. Seit dem Jahre 1844 gehörte sie dem Wiener Burgtheater an, hier eine glückliche Künstlerlaufbahn fortführend, die zu dem Ruhme der blühenden Jahre den ehrfurchterweckenden Lorbeer der Künstlerveteranin fügte. Amalie Saizinger starb 11. August 1885 und erreichte das hohe Alter von 85 Jahren.)

Neben der Amalie Saizinger sind noch als Gäste die geniale Friederike Voss zu nennen und im Ballet Philipp Taglioni.

Das Theaterjahr 1818 brachte die endliche Eröffnung des neuen Opernhauses und da wir in den Klingmann'schen Schriften „Kunst und Natur“ Jahrgang 1819 eine sehr interessante Beschreibung über diesen wichtigen Abschnitt bereits besitzen, so lassen wir diese hier im Auszuge folgen.

„Auf dem großen Max Josephs-Platz prangt das neue kgl. Hof- und Nationaltheater, ein Werk ersten Ranges in der höheren Architektur, das den kgl. Baurath und Professor Karl von Sischer zum Erbauer hat. Das prachtvolle Kunstwerk findet gegenwärtig in Deutschland nicht seines Gleichen.

Es war am Namenstag des Königs, 12. Oktober, als ich zum erstenmal dieses Theater betrat. Das Haus war festlich beleuchtet, an den Eskarpen der Logen brannten ringsum

Organd'sche Lampen mit weißen Schirmen. Der von unten bis oben mit Zuschauern erfüllte Raum stieg mächtig, wie ein Colosseum empor und der Effect, den das Ganze machte, war so grandioser Art, daß er Alles weit hinter sich ließ, was mir bisher in ähnlicher Hinsicht an anderen Orten vorgekommen. Einen in der That majestätischen Anblick gewährte das Proscaenium mit seinen gewaltigen korinthischen Säulen, deren reiche Kapitälern zu den Meisterwerken gezählt werden müssen. Der Hauptvorhang selbst enthält eine treffliche Nachbildung des berühmten Apollo von Guido Rheni, welche von Professor Simon Klotz ausgeführt ist. Rückwärts öffnet sich, der Bühne gegenüber die mit Purpur und Gold reich ausgeschmückte kgl. Prachtloge, zu deren beiden Seiten sich auf dorischen Schaften, zwei colossale Caryatiden erhoben. Die vielfachen Ornamente an den Brüstungen der Logen sind nach der Antike componirt und von Süsser selbst gezeichnet, der auch hierin seine Meisterschaft bezeugt.

Als Sestoper wurden Boildieu's frivol-liebliches „Rothkäppchen“ und ein Sestspiel „Die Weihe“, Dichtung von Albert Klebe, Musik von S. Sränzl, gegeben. Als der König erschien, erhob sich ein stürmischer Beifall der gedrängten Menge und der Monarch dankte wiederholt und freundlich seinem ihm zujauchzenden Volke. Die Königin ist eine äußerst feine Kunstkennerin, welche sich besonders für diese dramatische Muse mit einem leidenschaftlichen Enthusiasmus interessiren soll.

Die Ouverture griff kraftvoll und mit herrlicher Präcision ein und bekundete eine trefflich eingeübte Kapelle. Ohne alle Frage gehört das Münchener Orchester zu den ersten und bedeutendsten in Deutschland und ich habe nicht leicht an einem anderen Orte besonders Mozart'sche Meisterwerke mit solchem Feuer ausführen gehört. Auch die Chöre wurden gut executirt, waren jedoch nicht so stark wie in Wien, wo man, was diesen Gegenstand betrifft, ohne Zweifel das Unübertreffliche vorfindet. — Unter den Solosängern zeichnete sich Herr Mittermayr aus, der über einen schönen, klangvollen Bass bei guter Methode verfügt, während sein Spiel sehr zurück bleibt. Der Tenorist Herr Löhle (als Gast) hat eine sehr weiche Stimme für zarte, jugendliche Rollen, die aber für das eigentliche Heldensach nicht ausreicht. Demoiselle Metzger, eine geborne Münchenerin, welche ihren Gesang in Italien ausbildete, gab die Partie des Lieb-Röschen. Mangelt ihr gleich der üppige, volle Ton einer Grünbaum, so ist ihre Stimme doch äußerst klar und angenehm. Das Aeußere der Darstellung wurde durch die trefflichen Decorationen von dem berühmten Quaglio unterstützt, welcher den ersten Meistern in seiner Kunst beizuzählen ist. Endlich verriethen die scenischen Anordnungen ebensoviel Geschmack als Bühnenkenntniß.

In akustischer Beziehung habe ich keinen Uebelstand bemerkt, doch will man zweckmäßig verfahren, so lasse man auf der neuen Bühne nur die große Oper und die erhabene Melpomene mit ihrem Tragöden-Gefolge einhererschreiten, und bürgere dagegen die Conversation und das Lustspiel im Isarthortheater ein, welches so in diesem Augenblick noch häsitirt, zu welchem Glauben es sich eigentlich bekennen soll, da der Direktor desselben, Herr Carl, über das Genie des Heros und des Casperl bis jetzt nicht mit sich in's Reine gekommen ist.“

Was nun die Akustik des Hauses betrifft, äußert sich Eduard Devrient im vierten Band seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst ähnlich, fügt aber hinzu, daß auf dieser Bühne nur die sorgfältigsten künstlerisch geleiteten Studien die Schauspielkunst zu Ehren bringen können. Wenn diese Aufgabe weder von Kürzinger, noch später von Despermann und Esclair vollkommen gelöst werden konnte, sagt Dr. Grandauer in seiner Chronik, so wird die Schuld schwerlich in einer nachlässigen Regieführung zu suchen sein, wohl aber in einer Oberleitung, welche die künstlerische Thätigkeit der Regisseure gründlich unterschätzte. Die Intendanz ging in dieser Verblendung so weit, daß sie es nicht einmal für nöthig hielt, mit ihren Regisseuren Conferenzen zu halten. —

Die Premiere der Grillparzer'schen Tragödie „Sappho“ brachte ein helles Gestirn an unsere Bühne: die unvergleichliche Sophie Schröder. Die Künstlerin wurde am 23. Februar 1781 geboren und sah sich, durch mißliche Verhältnisse gezwungen, bereits als zehnjähriges Kind auf der Bühne. Ihre Eltern, die einer wandernden Künstlertruppe angehörten, durchzogen damals mit der kleinen Sophie das russische Reich. Schon in dieser Zeit trat das ungewöhnliche Talent des Wunderkindes zu Tage. In Reval, wohin sich die Gesellschaft wandte, wurde Sophie im fünfzehnten Lebensjahr (1796) die Gattin des verwittweten Stollmers, aus welcher Ehe ein Sohn entstammte. Doch bereits nach drei Jahren wurde dieses unglückliche Band wieder getrennt und Stollmers entsagte der theatralischen Laufbahn, um als Smets von Ehrenstein wieder in die Laufbahn eines Juristen zurückzukehren. Sein Söhnchen Wilhelm folgte ihm. Erst später war es der Mutter vergönnt, in dieses trübe, eheliche Bild durch den warmen Herzenserguß des Sohnes, der sich dem priesterlichen Stande gewidmet, eine Tröstung fallen zu sehen. Wilhelm Smets, nicht unbekannt als Dichter, war in Aachen Domkapitular und schrieb ihr:

„Sie haben so ganz Ihr treues Mutterherz gegen mich ausgesprochen und dann aber auch wieder jenes zweifache Verhältniß meiner zu Ihnen nur zu lebhaft mich empfinden machen. Daß Sie meine Mutter und eine große außerordentliche Frau sind, Ersteres zieht mich so nahe an Sie und — dieses bringt eine Schüchternheit hervor, die um des Ersteren willen nur desto origineller ist; doch der schlichte Sinn, den Sie bei Ihrer Größe als Künstlerin sich gewahrt haben, giebt mir wieder Muth und ich fühle mich ganz als Ihr Sohn.“

Im Jahre 1804 lernte Sophie in Hamburg den Schauspieler Schröder (kein Verwandter des berühmten Schröder) kennen und ging eine zweite Ehe mit ihm ein. Aus dieser stammen vier Kinder, darunter die älteste Wilhelmine, die unter dem Namen Schröder-Devrient unsterblich wurde. Das Ehepaar Schröder vollzog nach seinem Scheiden von Hamburg Gastspiele an den verschiedensten Bühnen Deutschlands, doch war es erst die Wiener Epoche 1815—1829, die der Sophie Schröder den Ruhm einer großen Tragödin in ganz Deutschland ausbreitete und befestigte. Während dieser Zeit (1818) starb Schröder an einem unheilbaren Leiden und Sophie ging trotz der Warnung treugesinnter Freunde mit dem hochbegabten Heldendarsteller Wilhelm Kunst 1825 eine dritte eheliche Verbindung ein. Der unüberlegt geschlossene Bund löste sich bei der Disharmonie ihrer Naturen schon in demselben Jahre wieder auf.

Außer dem Gastspiel, das Sophie Schröder 1818 an unserer Hofbühne absolvirte, trat sie am 25. Februar 1831 bei uns als engagirtes Mitglied auf, um sich nach fünfjähriger Wirksamkeit wieder nach Wien zu wenden. Sophie Schröders geniale Kunst fand an allen Stätten die ungetheilteste Verehrung und Bewunderung. Ein Vorbild für die deutsche Schauspielerwelt, eine Gestalt voll Weihe und Größe, besaß sie in einem Grade wie Niemand mehr, die hinreißende Kunst der Declamation. Bestimmte und deutlich sprach sich der Gehalt des bezeichnenden Wortes aus und wo Gefühl und Leidenschaft zu Tage traten, schoß kein Laut über das rechte Ziel hinaus. Ihr war vollständig jene würdevolle, heilige Ruhe eigen, welche die beredte Verkünderin des herrlichsten inneren Lebens ist, sie war die Trägerin des vollendetsten, anbetungswürdigsten Idealismus.

Als Schröder als Isabella in Schillers „Braut von Messina“ auftrat, schrieb ein Kritiker damaliger Zeit: „Wer möchte es unternehmen, aus einem so vollkommenen Ganzen alle die einzelnen wunderbar ergreifenden Momente aufzuzählen? Nur des einen will ich gedenken, wo sie die Leiche des Manuel erblickt. Dieser herzerreißende Aufschrei: „O himmlische Mächte!“ und dann mit tonloser Stimme: „Es ist mein Sohn“ — es war, als ob die Sonne des Lebens in einen Abgrund endlosen Wehs versänke. Nicht ein ganzes Meer von Thränen hätte besser ein gebrochenes Mutterherz bezeugen können.“ —

Sophie Schröder kam 1857 wieder nach München und betrat hier zum letztenmal die Bühne. Es war anläßlich des hundertjährigen Geburtstages Schiller's, wo sie auf der Hofbühne

das „Lied von der Glocke“ zu ergreifendem Vortrag brachte. Von da ab lebte Sophie Schröder an der Seite ihres Sohnes in München. Die achtzigjährige Greisin sah ihre letzten Lebensjahre durch ein schlimmes Augenleiden heimgesucht. Zwar gelang es dem unvergeßlichen Professor Dr. Nußbaum, dem eben jetzt die dankbare Nachwelt ein Denkmal gesetzt, durch eine geschickte Operation das Leiden zu entfernen, aber dieser Lichtpunkt dauerte nur wenige Monate, am 25. Februar 1868 hörte dieses große Herz zu schlagen auf und die Augen schlossen sich für immer.

Wer auf dem südlichen Friedhofe Münchens durch die Prachtreihen herrlicher Denkmale dahinwandert, kommt auch zur Grabstätte Sophie Schröder's. Ueber dem Denkmal erhebt sich die Marmorbüste, aus weißem carrarischen Marmor gefertigt, und trägt unter der Brust den Namen „Sophie Schröder“. Im oberen Theil des aus gelbrothem Marmor hergestellten Postaments ist in Lapidarschrift zu lesen: Geboren am 1. März*) 1781 zu Paderborn, gestorben am 25. Februar 1868 zu München. Auf dem unteren Theil stehen die Worte: „Dem Andenken der großen Tragödin von ihren deutschen Kunstgenossen!“ Generalintendant Baron von Perfall hat den Impuls zur Errichtung dieses Erinnerungssteines gegeben und diese edle Aufforderung fand bei allen Hoftheatern und hervorragenden Künstlern freudiges Echo. Das Monument selbst ist von Professor Zumbusch ausgeführt worden, dessen ideale, schönheitdurchwehte Gestalten ihren Schöpfer längst zur Berühmtheit krönten. — —

Das Hoftheater war nun wohl eröffnet, allein der Mangel an den nöthigen Decorationen wies derartige Lücken auf, daß vorerst an ein regelmäßiges Repertoire, also an einen regelmäßigen Betrieb nicht gedacht werden konnte. Diesen Sortschritt verzeichnete erst der 1. October 1819.

Um aus diesem Dilemma zu kommen, wurde im alten Theater (dem früheren neuen Hause), jetzigem Residenztheater, neben der italienischen Oper zweimal gespielt, während im neuen Gebäude wöchentlich nur eine Vorstellung stattfand. Die italienische Oper, die unter der ganz besonderen Protection der Königin stand, wurde nach Abgang Brizzi's dem Freiherrn Ludwig von Priuli unterstellt. Der König gab einen Zuschuß von 12,000 Gulden. Ein Kritikus aus jener Zeit erzählt, daß das Innere des Theaters an der Residenz im schreiendsten Kontraste zu der neuen Bühne steht, daß der Saal besonders im corruptesten, altfranzösischen Style ausgeführt ist und daß es überall darin wie verräuchertes Gold und Silber aussieht. Auch das Publikum spaltet sich stets in zwei Parteien und so oft die Gönner der italienischen Oper ihren Beifall laut werden ließen, zischten die Gegner der Wälschen. Klingmann äußert sich über diese Oper: „Wozu die wälschen Sänger an diesem Platze? Liegt doch München in Deutschland und macht es dem Deutschen unmöglich gutes Blut, wenn er sich fortwährend dem Ausländer vorgezogen sieht. Die wälsche Oper ist zwar nur precär, aber ihr Dasein kränkt doch das einheimische, deutsche Institut und die Mitglieder des Lekteren stehen zu den sich aufblähenden Wälschen recht eigentlich in genetivo und fühlen das überall nur zu sehr, indeß dieses Gefühl keineswegs aufmunternd sein kann“. Was das italienische Ensemble betrifft, sagt Klingmann, so bedeutet es nicht viel. Besonders jedoch gefiel Signora Bartoluzzi, zwar nicht besonders ausgezeichnet durch Gesang, wohl aber durch ihren schönen Wuchs und blendend weißen Teint. Mit diesen körperlichen Vorzügen setzte sie es bei den jungen Herren im Parterre durch. Vor allen Dingen seid nur recht lebenswürdig, ihr Töchter der Thalia, bemerkt Klingmann satyrisch, dann hat es unter euch keine Noth und ihr könnt es immerhin mit der Kunst gemächlich gehen lassen.

Signor Samboni, ein Buffo nobile von erstem Range, besitzt eine außerordentliche, mimische Beredsamkeit, wie sie nur dem Italiener eigen ist, bei dem jeder Blick und jede Geste eine Sprache führt. —

*) Das richtige Geburtsdatum ist der 23. Februar 1781.

König Ludwig I. decretirte bald nach seinem Regierungsantritte die Auflösung auch dieser Oper und kam mit dieser befreienden That dem allgemeinen Wunsche des besseren Publikums entgegen.

Kehren wir zur Hofbühne zurück, so erblicken wir im Schauspiel durch das Engagement der Charlotte Pfeiffer für das tragische Sach eine interessante und bedeutsame Erscheinung.

Charlotte Pfeiffer, 1800 in Stuttgart geboren, kam als sechsjähriges Mädchen nach München, wo ihr Vater die Stelle eines Oberkriegsrathes bekleidete. Schon früh machte sich bei der kleinen, phantasieprühenden Charlotte das ungewöhnliche Talent geltend, ihre körperliche und geistige Entwicklung war der Stolz der Eltern, bis dieser in tiefe Trauer umschlug, als das kaum dreizehnjährige Mädchen mit dem unabwendbaren Entschluß, zum Theater zu gehen, vor die bekümmerten Eltern trat. Damals war man nicht so ohne Vorurtheil wie heute, in gar manchen Kreisen galt noch der Schauspielerstand als ein verachteter; dies Alles führten die widerstrebenden Eltern dem jugendlichen Seuerkopfe entgegen, aber dies Alles hatte keinen Erfolg. Ihr erstes Debut auf der Hofbühne brachte die Entscheidung und der reiche Beifall, der der jugendlichen Künstlerin vom Hof und Publikum gezollt wurde, brach auch den Widerstand der Eltern. Unter Succarinis Leitung, der schon manches Talent der Münchener Hofbühne erzogen, strebte Charlotte der Reife entgegen und hatte die Genugthuung im Sache der tragischen Liebhaberinnen neben den damaligen Größen bald einen ehrenvollen Platz einnehmen zu können.

Nach dem hiesigen Engagement unternahm sie mehrere vom schönen Erfolg gekrönte Kunstreisen durch Deutschland und heirathete 1825 den bekannten Biographen Dr. Christ. Birch. Von nun ab gehörte sie der Münchener Bühne nur mehr als Gast an. Sast noch größeren Ruf, wie als darstellende Künstlerin, erwarb sich Charlotte Birch-Pfeiffer bekanntlich als dramatische Dichterin und Romanschriftstellerin. In ihren Arbeiten bekundete sie vor Allem dramatische Anlage und namentlich Kenntniß der Bühneneffekte; ihre praktischen Erfahrungen kamen ihr in letzterer Beziehung sehr zu statten. Dagegen vermochte sie nicht einen ästhetischen Standpunkt festzuhalten, während ihre Gestalten nicht immer von künstlerischer Durchbildung durchdrungen sind. Jedenfalls aber erkannte sie die Geschmacksrichtung ihrer Zeit und wirkte durch die bald derbe, bald sentimentale Sarbe ihrer Stücke auf die Massen. Charlotte Birch-Pfeiffer starb am 24. August 1868. —

In der Oper wurde das Engagement des Tenoristen Loehle, den wir bereits kennen, perfect, während das Hoftheater durch den Tod des Schauspielers Stenksch (5. März 1819) einen großen Verlust erlitt. Karl Stenksch, ein Schüler des großen Schröder, kam bereits 1799 von Mannheim nach München und wirkte bei uns bis zu seinem Tode, demnach zwanzig Jahre. Eine Tochter des vortrefflichen Mimen, Charlotte Stenksch gehörte, wie wir später sehen, gleichfalls unserer Hofbühne an. Sie trat 1822 als Schauspiel-Soubrette in den Verband des Nationaltheaters und wirkte dort unausgesetzt volle 26 Jahre. (Charlotte Stenksch starb 14. August 1878.)

Die italienische Oper führte zum erstenmal Rossini's „Barbier von Sevilla“ auf. Eclair gab in diesem Jahre abermals mehrere Gastrollen und wurde im nächsten Jahr 1820 ganz für unsere Bühne gewonnen.

Wir kommen nun wieder zu einer Periode, in welcher das Ministerium angesichts des stetig zunehmenden Verfalls der Hofbühne trotz des anerkannt tüchtigen Kunstpersonals, die einzige Rettung aus dieser Calamität in der Beigabe eines „Intendantzrathes“ erblickte, der einen Theil und zwar den künstlerischen von den Schultern des Herrn von Lamotte nehmen sollte. So gut nun das Ministerium die Sache meinte, Erfolg brachte der Eintritt Sticks der Hofbühne nicht, er gereichte ihr vielmehr zum Schaden. Wenn Herr von Lamotte bisher so viel wie möglich sparte, that der Intendantzrath, um seine eingreifende geistreiche Thätigkeit zu markiren, das

Gegentheil und verschwendete am unrichten Platz Unsummen auf Kostüme und Decorationen. Dafür aber öffnete er dem Protectionswesen, dessen Kind er ja selbst war, Thür und Thor und corrupirte damit völlig das Institut. Beim Schauen dieser Dinge verging Herrn von Lamotte die Lust, länger Chef der Münchener Hofbühne zu sein und da er auch kränzlich wurde, überließ er die alleinige Führung der Geschäfte Herrn Intendantzrath Stich. Das größte Ereigniß des Theaterjahres 1820 ist jedoch das Engagement der Koloraturfängerin Katharina Sigl und das des genialen Ferdinand Eclair. Katharina Sigl war 1803 zu Passau geboren und kam, 17 Jahre alt, an die Münchener Oper. Katharina sang frühzeitig und bereiste als Wunderkind mit ihrer Familie verschiedene Städte. Schon damals machte ihre zierliche, feine Erscheinung und noch mehr ihre silberhelle Stimme berechtigtes Aufsehen. In späteren Jahren, das ist die Zeit ihres hiesigen Engagements, erntete sie als Nennchen (Sreischük), Königin der Nacht (Zauberflöte), Elvira (Stumme) große Triumphe. K. Sigl war von 1827—1837, nach dem Tode der Klara Mehger, mit dem Schauspieler Vespermann verheirathet und gehörte der Hofbühne dreizehn Jahre an. Nach ihrem Abschied von der Bühne sang sie zwar noch in Concerten, mußte aber 1841 auch dieser künstlerischen Thätigkeit entsagen. Die Künstlerin hatte durch die Cholera völlig ihre Stimme verloren. Katharina Sigl war eine Bravourfängerin mit großen und schönen Mitteln, die jedoch in der Mittellage oft hart und schneidend klangen. Ihre Hauptwirkung lag in ihrer Kraft und in einer großen, oft staunenswerthen Fehlenfertigkeit. Dagegen war ihre Darstellung wenig natürlich und entbehrte der höheren künstlerischen Bedeutung. K. Sigl-Vespermann starb am 30. Juli 1878 in München. An Stelle der ersten Tragödin Altmutter, die wegen zunehmender Kränklichkeit ihren Abschied nahm und bereits am 19. Oktober 1826 starb, trat Mad. Adelhaid Sries, geb. Spikeder. Das kurze Engagement des Schauspielers Eduard Jerzman ist deshalb erwähnenswerth, weil er hier zum erstenmal mit dem eben damals in Angriff genommenen Kunststückchen, die beiden Brüder Carl und Franz in den „Räubern“ in einer darstellenden Person zu vereinigen, experimentirte. —

Schauspiel und Oper lieferten in diesem Jahre wenig Bemerkenswerthes, während dem sehr lückenhaften und gebrechlichen Ballet durch das Engagement des Balletmeisters Friedrich Horschelt und seiner Schwester Babette Horschelt (spätere Madame Thoms) eine nothwendige Verjüngung zu Theil wurde.

Friedrich Horschelt nimmt unter den Jüngern der graziösen Muse Terpsichores, als Erfinder der originellen, außerordentliches Aufsehen erregenden Kinderballette, eine sehr exklusive Stelle ein. Jedenfalls aber war Horschelt auf seinem Gebiete ein wahres Genie, von reicher Erfindungskraft, feinem Geschmack und als Mensch eine biedere, gerade, ehrliche Natur. Augenzeugen kennen nichts Lieblicheres als die von Kindern dargestellten Ballette Horschelts, wie „Waldmädchen“, „Berggeist“, „Seuernelke“; dazu war Horschelt ein strenger Lehrer, aber auch ein wirklicher Vater für seine kleine Eleven. Horschelt kam 1821 nach München und verheirathete sich bald mit der schönen Tänzerin Babette Erkner und gab noch 1829, in welchem Jahr das Ballet in München vorläufig ein Ende fand, in Italien Gastvorstellungen mit außerordentlichem Erfolge. Später an der Münchener Hofbühne wieder angestellt, brachte er das Ballet zur großen Blüthe und wurde nach einer langen und rastlosen Thätigkeit in den wohlverdienten Ruhestand versetzt. Horschelt erblindete eine geraume Zeit vor seinem Tode, der ihn erst im 83. Lebensjahr erreichte. Friedr. Horschelt war am 17. April 1793 in Köln geboren und starb am 9. Dezember 1876 in München. —

Dem Gastspiel der Sängerin Henriette Eberwein verdanken wir am 1. Juli 1821 die erste „Sidelio“-Aufführung. Die Besetzung war folgende: Minister—Sanmüller; Pizzaro—Mittermanr; Florestan—Loehle; Rocco—Staudacher; Marzelline—Sigel und Jacquino—Schimon. Nach der Abreise des Gastes blieb die Oper volle vier Jahre unaufgeführt, bis sie wieder durch die unvergeßliche Nanette Schechner dem Repertoire einverleibt wurde.

Im folgenden Jahre 1822 wurden die verdienstvollen Regisseure Kürzinger und Tochtermann pensionirt; beide waren jahrelang eine große Stütze der Hofbühne; die Oper dagegen gewann die eben erwähnte Schechner, eine Kraft von höchster künstlerischer Bedeutung.

Unsere Hofbühne feierte am 15. August 1885 die 100. Aufführung des „Sidelio“; sonach liegt zwischen dieser 100. Aufführung und dem ersten Erscheinen des unsterblichen Werkes ein Zeitraum von dreiundsechzig Jahren. In Nannette Schechner war eine der berufensten Vertreterinnen dieser Heldin herangereift.

Der Musikkritiker Ludwig Kellstab nennt die Schechner die einzige Künstlerin, von welcher im gesanglichen Theile dieser Partie die große Schröder-Devrient übertroffen wurde, während in der Genialität der Darstellung die letztgenannte als unübertroffen gilt.

„An strahlendem Glanze, an fern hintreffender Gewalt und Größe des Umfangs ist ihre Stimme jeder uns bekannten überlegen“, schreibt ein hiesiger Referent gelegentlich der ersten Sideliodarstellung der Schechner, „ihr Klang theilt dem Hörer ein unbeschreibliches Entzücken mit und bei der üppigen Sluth des Wohllautes, welche diesem Munde entströmt, dünken wir uns in eine höhere Welt versetzt“. Nanette Schechner verließ leider am 1. Mai 1826 den Kreis ihrer hiesigen Thätigkeit, um in Wien ein vortheilhafteres Engagement anzutreten, doch bereits zwei Jahre später gelang es der Intendanz, diese seltene Kraft wieder zu gewinnen. Am 17. October 1831 heirathete die Sängerin einen Herrn Waagen, erkrankte in Folge einer unglücklichen Geburt und verlor die Stimme.*) Frau Schechner-Waagen wurde 1834 pensionirt und starb am 29. April 1860. Nanette Schechner wird für alle Zeiten die genialste und größte Sängerin unserer Hofbühne gewesen sein. —

Ein zweites hochwichtiges Ereigniß dieser Theaterperiode war die Premiere des „Freischütz“ von C. M. von Weber am 15. April. Der Erfolg war ein grandioser und die Oper erlebte in rascher Reihenfolge vierzehn Wiederholungen. Frau Mehger-Despermann sang die Agathe; Katharina Sigl — das Aennchen; der Bassist Staudacher alternirte mit Ham Müller und Mittermanr als Kaspar; und den Max gab der Tenorist Loehle. Grandauer erzählt in seiner Chronik: „An eine Freischüzaufführung im Oktober knüpft sich ein Saktum“, das die seltene Gesangstechnik des Bassisten Mittermanr in hellstes Licht setzt: nämlich der Tenorist Loehle wurde einen Tag vor der Vorstellung unwohl und Mittermanr übernahm die Partie des Max und rettete dadurch den Abend. —

1823 ist das unglücklichste Jahr in den Ereignissen der gesamten Theatergeschichte. Der 14. Januar ist es gewesen, der einstens einen Tag voll graufigen Schreckens und Entsetzens über die Stadt München gebracht hat.

Es war eine grimmig kalte Winternacht. In der Oper kam das Mehul'sche Singspiel „die beiden Söhne“, dem noch das Ballet „die Wildschützen“ folgen sollte, zur Aufführung. Da geschah es, — wenige Minuten vor 8 Uhr Abends — daß ein, ober dem Beleuchtungswagen im Pausche über die Bühne gezogener Gacevorhang, der einige Tage vorher in der Wolfsschlucht benutzt war, Feuer fing und alsbald die sehr zahlreich anwesenden Zuschauer eine auffallende Helle im hinteren Theile der Bühne bemerkten. Keine Minute verging seit dieser Beobachtung, als der panikartige Ruf „Feuer“ von der Bühne herab seine grauenhafte Sortierung im Auditorium fand und eine entsetzliche Bewegung verursachte. Nur der Geistesgegenwart Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Carl ist es zu danken, daß ein unabsehbares Unglück, das vielleicht sich nur im Ringtheaterbrande hätte widerspiegeln können, verhindert wurde. Der Prinz blieb standhaft in seiner Loge und mit mächtiger Stimme übertönte er den Höllenspektakel und rief dem Publikum zu, daß es angesichts der vortrefflichen Wassereinrichtung, die jetzt augenblicklich die Bühne überschwemmen werde, nichts zu fürchten habe. Es befand sich nämlich auf

*) Nach einer andern Version an der Cholera.

dem obersten Kehlgebälke ein Reservoir, damals 1200 Kubikfuß Wasser enthaltend, das sowohl durch ein eigenes Druckwerk voll erhalten wurde, als durch einen andern Mechanismus sich plötzlich über die Bühne ergießen konnte. Allein in diesem kritischen Moment versagte der sinnreich construirte Apparat und zwar aus dem Grunde, weil das Wasser eingefroren war.

Der rettende Zuruf des Prinzen Karl hatte aber die Folge, daß sich Parterre, Logen und Gallerie durch die zahlreichen Ausgänge in ziemlicher Ruhe und Ordnung entfernen konnten.

Den weiteren Verlauf des Brandes schildert die „Münchener Gemeindezeitung“ gelegentlich der Säcular-Feier *) des Hoftheaters folgend:

„Während das Parterre noch nicht ganz geleert war, loderten bereits große Feuermassen aus den obersten Fenstern des Gebäudes gegen Himmel empor, in kürzester Zeit ergriff das Feuer das ganze Haus, eine ungeheure Gluth stieg aus allen Oeffnungen, bald entzündete sich das hohe Dach mit seinen Hängwerken und Maschinen, der Dachstuhl stürzte mit furchtbarem Gekrache hinab in das Innere des Gebäudes und weithin verkündeten die aus dem Feuerpfuhle aufsteigenden furchtbaren Flammen die Schreckensscene. Ueßerste Bestürzung hatte sich der ganzen Stadt bemächtigt, bestand ja doch die drohendste Gefahr, daß auch das alte Hoftheater und vielleicht sogar die königliche Residenz selbst von den immer weiter leckenden Flammen ergriffen würden. Vor Allem wurde Militär auf die Brandstätte zum Löschen beordert, aber auch Bürger und Beamte, die Studirenden, die Zöglinge des Cadettencorps, Alles arbeitete unermüdet; die Anwesenheit einer großen Volksmenge machte es jedoch schwer, mit Ruhe und Besonnenheit auf die gefährlichsten Brandstellen zu wirken. Gleich im ersten Augenblicke erschien König Max Joseph (über der Generalsuniform einen dunkelblauen Tuchrock, und den mit weißen Sedern verbrämten Generalshut tragend) auf der Brandstätte und verweilte daselbst — ungeachtet der furchtbaren Kälte, bis 3 Uhr Morgens; nach nur vierstündiger Ruhe erschien er wieder, munterte die Löschen auf und ordnete selbst mit an. Gleich Anfangs schien der gute König untröstlich, man sah ihn die Hände ringen und hörte ihn wiederholt in die Rufe ausbrechen: „Mein schönes Theater! mein schönes Theater! Das überleb' ich nicht!“ — Die beiden Bürgermeister der Hauptstadt von Mittermanr und von Ulschneider, welche die ganze Nacht über dem tiefergegriffenen Fürsten nicht von der Seite kamen, trösteten ihn soviel wie möglich, und hier war es, wo der König von den genannten Bürgermeistern zuerst die Versicherung erhielt, daß die Gemeinde München für die Erbauung eines neuen Theaters nach ihren Kräften einstehen werde. (Das patriotische Anerbieten fand bereits am darauffolgenden Dienstag seine Verkörperung, indem Collegium und Magistrat sich einstimmig erboten, einen vorläufigen Beitrag von 300,000 Gulden zur Wiederausbauung des Hoftheaters dem König anzubieten.) Daraufhin war der König sichtbar beruhigt und sprach selbst Andern Muth zu. — Die Theaterkasse wurde durch die Kassiere Bomhardt und Schweiger, die Bibliothek und die meisten Musikalien durch den Schauspieldirektor Tochtermann, den Bibliothekar Eberhard und die Studirenden gerettet; dagegen ging der größte Theil der ganz neuen, herrlichen Garderobe zu Grunde, da die Schlüssel hiezu nicht gleich zur Hand waren und das schnelle Herandrängen der Flammen es unmöglich machte, selbst mit Aexten nicht, die schweren eichenen und mit Eisenbändern beschlagenen Thüren zu durchbrechen. Unterdeß war Alles aufgeboten, was zur Rettung des Gebäudes dienen konnte, aber alle übermenschlichen Bemühungen waren vergeblich, fort und fort wüthete der furchtbare Brand, wie München seit dem Jahre 1327, wo der dritte Theil der Stadt, vorzugsweise das Thal, die St. Peterskirche, das hl. Geistspital und die Minoritenkirche eingeäschert wurde, dann seit dem Jahre 1647, wo ein großer Theil der kurfürstlichen Residenz mit den kostbarsten Schätzen in Flammen aufging, — einen solchen nicht mehr gesehen; noch am darauffolgenden Mittwoch Nachmittag bestand für das alte Hoftheater, welches von den Flammen wiederholt schon ergriffen war, für die Residenz und die Münze die größte Gefahr, die sich um so mehr steigerte, als das Löschwesen damals

*) Verfasser der Festnummer ist Ernst von Destouches.

noch sehr im Argen lag, es an einer einheitlichen und geschickten Leitung desselben fehlte, und als überhaupt die große Menge wie der Einzelne beim Anblick des furchtbaren Unglückes wie betäubt und besinnungslos war“.

Als nach den Tagen des Schreckens Ruhe und Besonnenheit wiederkehrte, wurden die Vorstellungen vier Wochen später, also am 16. Februar, im Residenztheater wieder aufgenommen. Auch schritt man ungesäumt an die Wiederherstellung des Theaters, dessen Bau man dem Architekten Leo von Klenze übertrug. Das neue Opernhaus wurde aber ganz nach dem Plane seines längst verstorbenen Baumeisters von Söcher, gleichsam um ihm, nach so vielen erlittenen Kränkungen, im Grabe Genugthuung angedeihen zu lassen, wiederaufgeführt. —

Intendantzrath Stich, der seit 16. November 1821 zum wirklichen Intendanten avancirte, fand endlich am 10. September dieses Unglücksjahres seine Beseitigung. Die Willkür, mit welcher der nun in Ruhestand versetzte Intendant schaltete und waltete, findet in der ganzen deutschen Theatergeschichte nicht ihresgleichen mehr. Die Geschäfte des Theaters übernahm am 1. Oktober Freiherr v. Weichs, der außer dem Cavalier nichts mitbrachte, was ihn zu solcher Leitung befähigt hätte; jedenfalls aber muß ihm das Verstandniß nachgerühmt werden, daß er sein Unvermögen selbst einsah und dem Baron v. Poßl Platz machte. Unter der Weichs'schen Direktion gelangte Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“ zur erstmaligen Aufführung. Als Unicum sei noch bemerkt, daß unser Bassist Mittermanr in Abwesenheit des Heldentenors Loehle den „Sorestan“ sang. —

Nunmehr tritt 1824 der besonders als Opern-Componist bekannte und geachtete Herr von Poßl an die Spitze der ganzen Anstalt, ein kraftvoller, energischer, höchst würdiger Mann, unter dessen Führung das Münchener Hoftheater jenen edlen Anstand behauptet, welchen man ihm vorzugsweise vor manchem anderen ähnlichen Institut in Deutschland zugestehen muß. In Betreff der Verwaltung ist Herr v. Poßl der kgl. Ober-Rechnungsbehörde blos über seinen allgemeinen Haushalt rückverantwortlich, indeß übrigens Alles zunächst von ihm selbst ausgeht und bestätigt wird. Die artistische Leitung führen im Schauspiel die Herren Eclair und Vespermann, in der Oper Herr Tochtermann.*)

Das Schauspiel gewann zwei vorzügliche Kräfte an dem geistvollen Heinrich Morik und August Heigel. Aus dem Repertoire ist nur Karl Töpfer's „Des Königs Befehl“ erwähnenswerth. — Indessen nahte der Tag eines seltenen Festes, eines Festes, das nicht befohlen und das doch wie eine Familienfeier das ganze Land umschlang: das fünfundzwanzigjährige Regierungsjubiläum Max Josephs.

Am 16. Februar 1824 erklangen die Glocken zur Feier durch das ganze Land und in großartigen Anstalten zum Jubel des Tages hatte sich München ausgezeichnet. Die Bürger hatten gebeten, ein Denkmal der Erinnerung an die 25jährige Regierung des Königs errichten zu dürfen und nach 11 Uhr wurde an diesem Tage auf dem großen Platze vor dem Theater, das allmählig schon wieder aus den Brandruinen sich erhob, der Grundstein zu dem Max-Joseph-Denkmal gelegt.

Zur Vorfeier des Hauptfesttages fand bereits am 14. Februar bei festlich beleuchtetem Hause im Isarthortheater die Aufführung einer Trilogie von Heigel: I. Der Wehrstand; II. der Nährstand; III. der Lehrstand statt. Dieser Festivität folgte am 15. Februar ein Freitheater im alten Opernhaus (Hoftheater an der Residenz); es gelangte zur Aufführung die Oper: „König Garibald“ von Casar Max Heigel.**)

Am 17. Februar war Festball im

*) Tochtermann blieb trotz seiner Pensionirung in der Thätigkeit als Regisseur. † 1833.

**) Heigl benützte der Hauptsache nach das Libretto zu „Titus“, während die Mozart'sche Musik, mit Ausnahme einer von Stunz componirten Einleitung und eines II. Sinales, beibehalten wurde.

Ständehaus, von der Stadt veranstaltet, dem der König mit der ganzen Familie beivohnte und bei welcher Gelegenheit die Prinzessinnen mit verschiedenen Bürgern der Stadt tanzten. Am 18. Februar besichtigte der König die festliche Beleuchtung in der Au und wohnte nachher einer abermaligen Sestvorstellung im Harthortheater bei.

Inzwischen wurden die Arbeiten zum Wiederaufbau des abgebrannten Theatergebäudes energisch in Angriff genommen.

Den rastlosen Bemühungen, der Umsicht und angestregten Thätigkeit des Magistrats und der für diesen Bau eigens bestellten Baukommission gelang es in der That, daß bereits zwei Jahre weniger 12 Tage nach dem unseligen Ereignisse, am Dienstag den 2. Januar des Jahres 1825 das neue Haus in noch großartigerer Pracht und Schönheit, als das frühere sie erreicht hatte, vollendet dastand und am Abende jenes für die Stadt so freudenvollen Tages feierlich eröffnet werden konnte. Viele Stunden schon vor dem Aufschließen der Thüren war die Vorhalle von Schaulustigen belagert. Um 4½ Uhr begann das gewaltige Drängen, schnell waren Parquet und Gallerie angefüllt, ebenso alle Logen, es schien, als ob in dem weiten Hause kein Fußtritt Raum mehr zu gewinnen wäre. Um 6½ Uhr erschien der königliche Hof, König Max Joseph, Königin Caroline und die Prinzessinnen in der Mittelloge. Kaum war der König an die Brüstung der Loge getreten, da durchbrauste ein allgemeiner, Minuten lang anhaltender Jubel den herrlichen Saal. Die Sestvorstellung begann mit einem, von dem k. sächsischen Kammerherrn von Miltiz verfaßten, von Esclair gesprochenen Prologe. Die hervorragenden, auf den König sich beziehenden Stellen wurden mit hellem Jubel von der glänzenden Versammlung aufgenommen. Hierauf folgte ein von Josef Sendtner gedichtetes und von dem Intendanten Freiherrn von Poißl komponirtes bayerisches Volkslied und zum Schlusse das Ballet „Aschenbrödel“ von Horschelt in reichster Ausstattung. Die von den kgl. Hoftheater-Malern Simon Quaglio und Hermann Neese ausgeführten Dekorationen gewährten dem Auge des Zuschauers einen entzückenden Anblick und unter den freudigsten Rufen der Versammlung endete die Vorstellung.

Allgemein und tiefgehend war das Bedauern, daß der Meister dieses herrlichen Bau-denkmals, der k. Baurath Karl von Sischer nicht wie sein großes Werk wieder in's Leben zurückgerufen werden konnte. In neuer, in schönerer Pracht und Herrlichkeit stand nun das königliche Hof- und Nationaltheater da, zur Freude des guten Königs Max Joseph, zum Stolz der Bürgerschaft, zur Zierde der Stadt München, deren Patriotismus, deren opferwilligen Begeisterung für die Kunst es aber auch allein zu verdanken war, daß den Mäusen in so unglaublich rascher Zeit ein so wunderbarer Tempel zur bleibenden Heimstätte wieder erstand. —

Das Eröffnungsjahr des neuen Theaters brachte an Schauspielnovitäten: Goethe's „Iphigenie auf Tauris“ und „Göz von Berlichingen“. Das Bemerkenswertheste in der Oper war die Aufführung Webers „Euryanthe“. Das immer mehr zunehmende Gastspiel-unwesen reisender Virtuosen und Gaukler, die sich während der Zwischenacte producirt, muß hier gleichfalls registrirt werden. —

Zur Namenstagfeier des Landesherrn wurde am 12. Oktober als Sestoper: „Aline, Königin von Golkonda“ von Berton gegeben, der Max Joseph einen ganzen Act lang beivohnte, nachdem er kurz zuvor mit der kgl. Familie bei dem russischen Gesandten Grafen Woronzow zu Gast war. Jedoch eine ungewöhnliche Ermüdung zwang ihn zur zeitigen Rückkehr nach Nymphenburg. Als er in seinem Kabinete ausgekleidet war, sagte er zu seinem Kammerdiener: „Jetzt ist mir wieder wohl. Laßt mich morgen eine Viertelstunde länger schlafen, dann weckt mich!“ Denn der König stand gewöhnlich schon Morgens 5 Uhr auf.

Aber Max Joseph stand nicht mehr auf. Ein Schlagfluß endete schmerzlos sein Leben. Am Morgen des 13. October wartete der Kammerdiener Jacubeky vergebens auf das Erwachen des Königs; er trat leise in das kgl. Schlafgemach; da sah er den guten Vater Max ruhig liegen,

aber entseelt, den Frieden der Verklärung in seinem edlen Antlitze. Den Jammer der kgl. Familie, des Hofes, der Residenzstadt und des ganzen Landes — wer vermöchte ihn zu schildern!

Was hatte die Kunst, was die darstellenden Künstler verloren! Rühmten doch Alle die Humanität des Königs, der keine Gelegenheit vorübergehen ließ, ohne das sich hervorthuende Talent ermuntert zu haben und der ja Alle persönlich auf eine ausgezeichnete Weise behandelte! Gewiß am besten bezeichnete den ganzen Character des Königs Maximilian sein Sohn und Nachfolger Ludwig I. durch die Inschrift, welche er auf das silberne Gefäß setzen ließ, in welchem das Herz des geliebten Todten der altfrommen Sitte gemäß in der Wallfahrtskirche zu Altötting bewahrt wird: Das beste Herz!

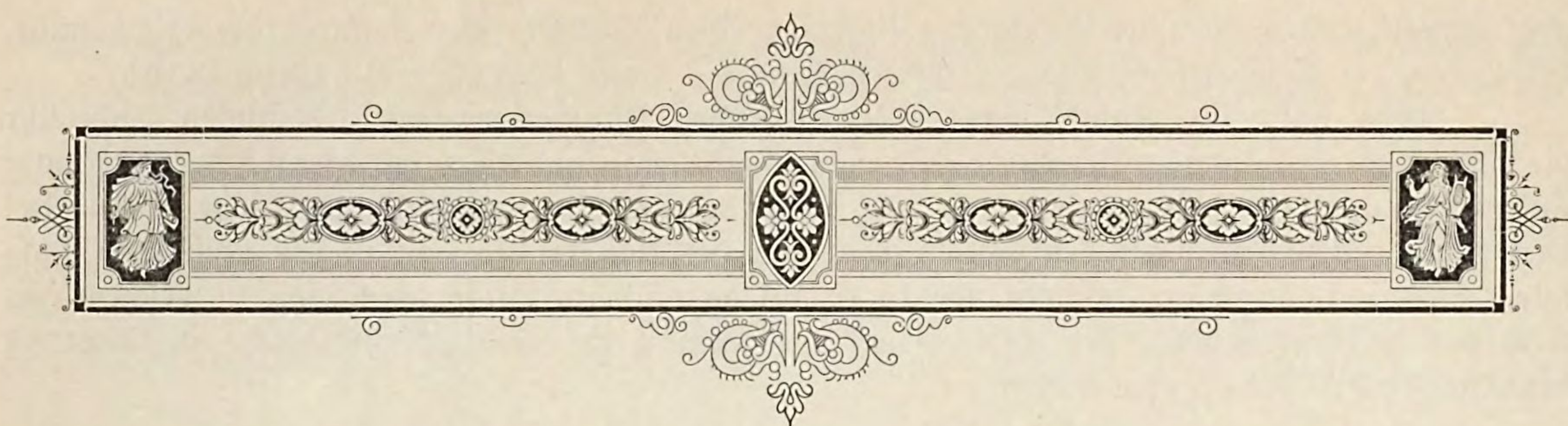
Le roi est mort, vive le roi! Der Thronfolger war in Erwartung des für die Nacht vom 14. auf den 15. Oktober angekündeten Cometen im Bade Brückenau früh zu Bette gegangen, mit dem Auftrage, ihn rechtzeitig zu wecken, aber — ihm selber galt das Phänomen: man erweckte ihn nur, um ihn als neuen König zu begrüßen. Von Schmerzgefühl über den Verlust seines königlichen Vaters übermannt, stellte der neue Monarch die Sitte ab, die Ueberbringer der Trauerbotschaft von der Thronerledigung mit Dienstbeförderung zu belohnen, auch verbat er sich jeden feierlichen Empfang in der Hauptstadt. Im Patente seines Regierungsantrittes erklärte der dankbare Sohn: „Solch einem Könige kann man nacheifern, ihn erreichen nie.“ — Ludwig erfaßte, bald vierzig Jahre alt, das Scepter mit dem festen Entschlusse, nicht bloß König zu heißen, sondern Regent seines Volkes zu sein. Er wählte zu seinem Herrscher- spruche: „Gerecht und beharrlich“, und war letzteres oft bis zur Härte gegen sich selbst.

Die königliche Residenz bildete nicht ferner eine Sprachinsel dem Lande gegenüber; französisch zu reden, hörte auf Kosten zu sein: wie wäre die Zurücksetzung der deutschen Zunge mit der deutschen Art des Königs verträglich gewesen?

Der Dichter Graf von Platen begrüßte den neuen Fürsten mit einer ausdrucksvollen Ode:

„Vom Sarg des Vaters richtet das Volk sich auf.“
Du hast mit uns erlitten den Sluch des Kriegs,
Gezählt die Todtennarben der Jünglinge,
Die Deiner Ahnherrn Strom, der Rhein sah,
Seelen verhauchen für deutsche Freiheit.
Dem Stein des Rechts, den edelgesinnt und treu
Dein Vater legte, bläsest Du Athem ein,
Du siehst im Marmor keinen Marmor,
Aber ein künftiges Jovisantlitz





V. Capitel.

(Zeit 1826 – 1833.)

Kapellmeister Peter von Winter; Elise Seebach und Amalie Stubenrauch; Ferdinand Tang; der Wundermann Nicolo Paganini. — Sabine Heinesetter; Wilhelmine Schröder-Debrient, eine Sängerin von Gottes Gnaden. — Ferdinand Raimund; Rücktritt des Intendanten Baron von Poßl. — Zwei Curiosa.

Die kgl. Hofbühne blieb wegen Landestrauer zwei Wochen geschlossen und wurde am 1. Dezember mit der Rossinischen Oper: „Tankred“ wieder eröffnet. — Ein hochverdientes Mitglied der Münchener Oper, Capellmeister Peter von Winter, ist am 18. Oktober dieses Jahres (1826) zu Grabe getragen worden. Seine Wirksamkeit als Kapellmeister, Operncomponist und Gesangslehrer an unserer Bühne trug die herrlichsten Früchte und verdient eine weitere Würdigung. Peter von Winter 1754 zu Mannheim geboren, wurde, zwanzig Jahre alt, als Orchesterdirektor für das deutsche Theater in Mannheim engagirt und kam mit Kurfürst Karl Theodor nach München. In diese Jugendperiode fallen diverse Compositionen von Ballets, Cantaten und Melodramen. Erst im Jahre 1782 wurde in München seine erste Oper: „Selena und Paris“ gegeben; ihr folgen nun im Laufe seiner ferneren 40jährigen Thätigkeit achtzehn weitere Opern, von denen „Das unterbrochene Opferfest“ (1796) die hervorragendste Composition ist. Unter Winters kirchlichen Werken zeichnen sich mehrere Oratorien, Cantaten, ein treffliches Requiem, ein in sehr edlem Stile componirtes Miserere, mehrere Messen und Vespern aus. Von seinen weltlichen Cantaten, die noch höher stehen, als die geistlichen, ist „Timotheus oder die Macht der Töne“, am höchsten zu stellen. In Behandlung des Gesanges war Winter ein Stern erster Größe; seine Schreibweise war der Stimme vollkommen angemessen und beförderte die Bildung derselben auf ausgezeichnete Weise; seine Melodien sind immer fließend und schmeicheln dem Ohr, ohne das Herz leer zu lassen; doch gelang ihm das Anmuthige mehr als das Erhabene. Um aber Winters Verdienste vollkommen zu würdigen, muß noch angeführt werden, daß er, obwohl selbst ohne Stimme, einer der trefflichsten Gesangsmeister in Deutschland war. Dieser

seiner unschätzbaren Eigenschaft verdankt manche Größe unserer Oper ihre Ausbildung und Reife. Kapellmeister Winter war bis in seine letzten Lebenstage hinein thätig und erreichte ein Alter von 72 Jahren. —

Das Theaterjahr 1826 brachte im Personalstand unserer Bühne diverse Veränderungen. Neu engagirt wurden die Schauspielerinnen Elise Seebach, Amalie Stubenrauch und Ch. von Sagn (siehe VII. Cap.), der Tenorist A. Bayer und die Sängerinnen Hölken und Stern. Da König Ludwig gleich nach seinem Regierungsantritt die italienische Oper auflöste, traten die Hauptkräfte derselben in das deutsche Ensemble ein. So vor Allem Julius Pellegrini und dessen Frau Clementine (geb. Moralt).

Elise Seebach, 17. April 1806 geboren, betrat als sechzehnjähriges Mädchen zum erstenmal, als Alphanasia in Kozebue's „Graf Benjowsky“ die Münchener Hofbühne und erzielte schon in ihrem ersten Debut einen durchschlagenden Erfolg. Ihre Lehrerin war die bekannte Charlotte Pfeiffer. Seit 1826 gehörte sie der Hofbühne als engagirtes Mitglied an, wandte sich aber schon nach einigen Jahren dem älteren Sache zu. Besonders verdienstlich wirkte Elise Seebach als dramatische Lehrerin und kann mit Stolz eine Sophie Stehle, M. Mallinger ihre Schülerinnen nennen. Im Jahre 1872 feierte sie unter lebhafter Betheiligung des Hofes, der Collegen und des Publikums das schöne Fest ihres fünfzigjährigen Künstlerjubiläums. Elise Seebach starb am 3. October 1878; die Künstlerin gehörte volle 56 Jahre der Hofbühne an. Ihre Collegin Amalie Stubenrauch ist gleichfalls eine Münchnerin, jedoch zwei Jahre später, 1808, geboren. Kaum sechzehn Jahre alt, trat sie als Amalie in Kozebue's „Taschentuch“ mit großem Erfolg auf und entwickelte sich in der Folge, eben so sehr von Talent begünstigt, wie von Fleiß und Studium unterstützt, zu einer trefflichen Schauspielerin, von der Lewald in seinen „Künstler-Porträts“ meint, „Sie wird uns sanft bewegen und erheben, zur Rührung wie zur Freude stimmen können; diesen Sieg wird ihr Niemand streitig machen“. Die Künstlerin verließ nach etlichen Jahren das Münchener Engagement, kehrte jedoch öfters als Gast zurück und wurde stets freudig aufgenommen. Amalie Stubenrauch starb am 14. April 1876 am Tegernsee. —

Erst am 15. Mai 1826 beschritten die „Räuber“ die kgl. Hofbühne in folgender Besetzung der Hauptrollen: Karl — Ludwig Hölken; Franz — Despermann; Amalie — Charlotte Birch-Pfeiffer.

Von den Opernnovitäten ragten Spohr's „Sauft“ und Boieldieu's „Weiße Frau“ hervor.

Im Jahre 1827 wurde die Tragödin Josepha Cramer und unser unvergeßlicher Serdinand Lang engagirt. In diesem Jahre starb auch, wie wir bereits wissen, die herrliche Sängerin Clara Mehger-Vespermann. Am 21. Januar dieses Jahres betrat sie zum letztenmal als Röschen in Spohr's „Sauft“ die Bühne. Mit wehmuthsvoller Empfindung rührte sie das Publikum zu Thränen, ihr Gesang sollte ein Abschied von dieser Welt sein, die ja so wenig wie die Begnadete ahnte, daß der Todesengel hinter den Couliissen ihrer harrete und sie heimgeleitete zum ewigen Schlaf. —

Serdinand Lang betrat am 7. Juli d. Js. zum ersten Mal als „Aegisth“ in Voltaire's „Merope“ die weltbedeutenden Bretter in seiner Vaterstadt und gefiel derart, daß er für das Liebhabersfach sofort für die Hofbühne engagirt wurde. Allein nicht in diesem Sache, sondern auf komischem Gebiete sollte Lang erst seine eigentliche Bedeutung finden. Mit der Rolle Florian im „Diamant des Geisterkönigs“, die er zum erstenmal am 8. April 1833 creirte, trat er in's komische Sach über und bethätigte im nächsten Jahre als „Staberl“ seine glänzende Meisterschaft auf diesem Gebiete. Es bedurfte nur mehr einer kurzen Spanne Zeit und Serdinand Lang galt bald als einer der vorzüglichsten deutschen Komiker. Am 7. August 1878 konnte Lang sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum begehen. München, dem er so unzählige freudige Stunden geschaffen — Lang trat während der 50 Jahre seines hiesigen Engagements 5540 mal auf — nahm die Gelegenheit wahr und feierte den Jubilar auf herzlichste Weise. Ehrungen auf der Bühne, des

Hoftheaters und Gärtnerplatztheaters wechselten mit Sackelzug, Serenade und einem großartigen Kellerfest, auf welchem der unvergeßliche Bürgermeister Dr. Erhardt in prächtiger Rede über die darstellende Kunst den Jubilar feierte. Aber auch seine Souveräne würdigten Lang's Verdienste um die heitere Kunst, in ihnen fand er großmüthige Gönner und Förderer. Außer den Anerkennungen König Ludwigs I., verlieh König Max II. dem Künstler die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, während ihm Ludwig II. gelegentlich seines Jubiläums einen goldenen Becher durch Baron von Perfall überreichen ließ. Der Künstlerstammbaum Lang ist von den ersten Anfängen der Hofbühne bis in unsere Tage hinein mit den Geschicken derselben eng verbunden; eine Genealogie der Familie Lang hat bereits in einem früheren Capitel seine Stelle gefunden. Papa Lang, wie ihn das Volk so gerne nannte, ist am 30. August 1882 gestorben.

An Stelle des verstorbenen Peter von Winter wurde Stunz als Kapellmeister berufen, während Moralt Musikdirector wurde. Das Schauspiel brachte u. A. Kleist's „Kätchen von Heilbronn“; die Oper „Maurer und Schlosser“. Die zwei folgenden Theaterjahre brachten außer den Gastspielen von Athleten, Riesen und Taschenspielern, die sich auf der Hofbühne zu tummeln begannen, nur eine bemerkenswerthe Opern-Novität: „Oberon“, die ungemein gefiel und eine siebenmalige Wiederholung fand.

Einen illustren Gast brachte aber dennoch das Jahr 1829 und das war Nicolo Paganini, der dreimal im Hoftheater concertirte. —

Selten ist einem Künstler soviel Mißtrauen und Mißgunst entgegengebracht worden, als dem Genuesen Nicolo Paganini, nachdem es bekannt wurde, daß der berühmte italienische Geiger eine Kunstreise außerhalb den Grenzen seines Vaterlandes beabsichtige. „Was will denn dieser Italiener bei uns?“ scholl es von allen Seiten, „haben wir nicht den Riesen aller Geiger, einen Spohr oder einen Rhode etc.“ — und sein erstes Auftreten in Wien war auch sehr schwach besucht. Aber dann Tags darauf! Die Musikreferenten geberdeten sich wie toll und da hieß es, entweder sind die Kritiker alle übergeschnappt, oder wir stehen vor einem Phänomen. Und das Letztere war auch der Fall. Castelli schrieb: „Seine Leistung ist das Höchste, das Außerordentlichste und Bewundernswertheste, was man in der ausübenden musikalischen Kunst hören kann. Er fängt dort an, wo die Anderen zu Ende sind; er leistet das Unglaubliche, ja, da man nicht einmal die Mittel kennt, wodurch er es hervorbringt, das Unmögliche. Nicolo Paganini ist ein Gott der Violine!“ Und so kamen aus allen Städten, die er besuchte, dieselben enthusiastischen Berichte und auch in unserem Hoftheater stürmte der Beifall des sonst ziemlich mäßig bleibenden Publikums wie Meereswogen durch das Haus und den Ruhigsten riß das Entzücken fort. (Paganini wurde zu Genua 1784 geboren und starb an der Schwindsucht, 56 Jahre alt in Nizza am 27. Mai 1840. Der Künstler hinterließ ein baares Vermögen von zwei Millionen Franken.)

Das Theaterjahr 1830 hatte verschiedene Neuengagements und Pensionirungen zu verzeichnen; sämmtliche von untergeordneter Bedeutung. Dagegen war ein hochwichtiges Ereigniß die erste Aufführung von Goethe's „Faust“. Die Besetzung war folgende: Faust — Urban; Mephistopheles — Despermann; Margarethe — Senger; Valentin — Böhlen; Marthe — Sophie Cramer; Schüler — Ferdinand Lang und Heye — Elise Seebach. — Die Oper führte als besonders bemerkenswerthe Novität Auber's „Die Stumme von Portici“ auf und konnte sich siebenmal wiederholen. Das nächste Jahr brachte mehrere Stücke Ferdinand Raimunds und ihn selbst als Gast, während das Opernrepertoire durch Auber's „Fra Diavolo“ bereichert wurde. Von hervorragenden Gästen sind noch zu nennen Carl Devrient, Wilhelmine Schröder-Devrient und Sabine Meinesetter. Letztere gehörte jedenfalls unter die Sterne ihrer Zeit. Sabine war 1805 in Mainz geboren und sang anfänglich zur Harfe, bis sie ein Kunstfreund, entzückt über ihre wunderbare Stimme, veranlaßte, sich für das Theater auszubilden. Nach ihrer Schulung trug sie ihren Ruhm durch Deutschland, Frankreich und Italien, ohne aber irgendwo

auszudauern und einen festen Sitz zu nehmen. Sabine Heinesfetter*) war eine mit den schönsten Mitteln ausgestattete, reich talentirte Sängerin, die auch für die Darstellung ein hervorragendes Talent bekundete. Leider wich sie von den Grundsätzen des einfach Schönen häufig ab und mißbrauchte ihre durchaus trefflichen Anlagen zu künstlichen Effecten, die als Manier erschienen und die Kritik herausforderten. — Wilhelmine Schröder-Devrient, wie wir wissen, die Tochter der Sophie Schröder, gastirte im ganzen dreimal an unserer Hofbühne. Wenn die Künstlerin auch niemals in den Verband unserer Nationalbühne trat und daher im vorliegenden Werke keine größere Beachtung zu finden hätte, so sind ihre Künstlerschaft und ihre trüben Schicksale doch derartige kunsthistorische Momente, daß ich mir den Dank des geneigten Lesers zu verdienen hoffe, wenn ich ihrem Lichtfluge und ihrem Menschenelend in etwas folge:

Saß noch ein Kind, freilich ein Lieblingskind des Himmels, ausgestattet mit der herrlichsten Stimme und blendendster Erscheinung, creirte Wilhelmine, ein siebenzehnjähriges Mädchen, in Wien unter Carl Maria von Webers persönlicher Leitung im Jahre 1822 die „Agathe“. Damals ging ein Schrei des Entzückens durch das Auditorium. Wie sehr Wilhelmine**) zu jener Zeit noch ein Kind war, bezeugt der Umstand, daß Weber, als er sie nächsten Tags besuchte, die Sängerin ausgestreckt am Fußboden fand, wo sie mit ihren jüngeren Geschwisterten Soldaten aufstellte. — Aber das, was sie zur größten Sängerin aller Zeiten machen sollte, der unwiderstehliche Zauber, die Gewalt ihres Genius, offenbarte sich zum erstenmale, als sie den „Sidelio“ sang. Da es für diese Hauptrolle schon längere Zeit an einer Darstellerin fehlte, so war die Oper zurückgelegt und um das Werk zur Namenstagsfeier der Kaiserin zu ermöglichen, war die Partie der jungen Schröder übertragen. Als dies Beethoven erfuhr, war er sehr ungehalten, daß man diese erhabene Gestalt einem Kinde anvertraue.

Beethoven hatte sich's ausbedungen, die Oper selbst zu dirigiren, und in der Generalprobe führte er den Taktstock. Wilhelmine hatte ihn nie zuvor gesehen — ihr wurde bang um's Herz, als sie den Meister, dessen Ohr schon damals allen irdischen Tönen verschlossen war, heftig gesticulirend, mit wirrem Haar, verstörten Mienen und unheimlich leuchtenden Augen dastehen sah. Sollte piano gespielt werden, so kroch er fast unter das Notenpult, beim forte sprang er auf und stieß die seltsamsten Töne aus. Orchester und Sänger geriethen in Verwirrung, und nach Schluß der Probe mußte der Kapellmeister Umlauf dem Componisten die peinliche Mittheilung machen, daß es unmöglich wäre, ihm die Leitung seiner Oper zu überlassen.

So saß er denn am Abend der Aufführung im Orchester, hinter dem Capellmeister und hatte sich so tief in seinen Mantel gehüllt, daß nur die glühenden Augen daraus hervorleuchteten. Wilhelmine fürchtete sich vor diesen Augen; es war ihr unaussprechlich bange. Bis zum Auftritt im Herker war sie von wunderbarer Kraft durchströmt — aber hier erlahmte diese. Die steigende Angst drückte sich in ihrer Haltung, ihren Mienen, ihren Bewegungen aus — aber das Alles war der Situation so ganz angemessen, daß es auf das Publikum die erschütterndste Wirkung übte.

Leonore rafft sich auf; sie wirft sich zwischen den Gatten und den Dolch des Mörders. Der gefürchtete Augenblick ist da — die Instrumente schweigen, aber der Muth der Verzweiflung ist über sie gekommen, hell und rein, mehr schreiend als singend, stößt sie das herzerreißende: „Tödt' erst sein Weib!“ hervor. Noch einmal will Pizarro sie zurückschleudern, da reißt sie das Terzerol aus dem Busen und hält es dem Mörder entgegen. Er weicht zurück — sie bleibt unbeweglich mit blickenden Augen in ihrer drohenden Stellung. Aber jetzt erschallen die Trompeten, die das Ende ihrer Qual, die Ankunft des Retters verkündigen, und nun wich auch die Spannung, die sie so lange aufrecht hielt. Kaum vermochte sie noch mit vorgestrecktem Terzerol

*) † 18. November 1872 zu Illenau.

**) Schröder-Erinnerungen von Claire Glümer. Gartenlaube.

den Verbrecher dem Ausgange zuzutreiben, dann entfank ihr die Waffe — sie war todesmatt von der ungeheuern Anstrengung, ihre Kniee wankten, sie lehnte sich zurück, ihre Hände griffen krampfhaft nach dem Haupte und unwillkürlich entrang sich ihrer Brust jener berühmte, unmusikalische Schrei, den spätere Darstellerinnen des Sidelio auf's Unglücklichste nachgeahmt haben. Bei Wilhelminen war es wirklich ein Aufschrei der von Todesangst befreiten Seele, ein Laut, der Mark und Bein erschütternd in die Herzen der Hörer drang. Erst als Leonore auf Storestans Klage: „Mein Weib, was hast Du um mich geduldet!“ mit dem halb weinend, halb jubelnd hervorgestoßenen: „Nichts, nichts, nichts!“ in die Arme des Gatten fiel, wich der Zauberbann, der jedes Herz gefangen hielt. Ein Beifallsturm, der nicht enden wollte, brach los — die Künstlerin hatte ihren Sidelio gefunden. —

Es erfolgten nun Triumphzüge durch alle größeren deutschen Bühnen, am berauschendsten aber waren ihre Erfolge in Berlin. Dort war es auch, wo sie Karl Devrient kennen lernte und zu dem schönen Manne mit seinen einschmeichelnden Manieren eine glühende Leidenschaft faßte. Wilhelmine glaubte nun an der Seite des genialen Mannes das höchste Menschenglück gefunden zu haben, aber gerade diese überschwängliche Liebe führte zu der denkbar unglücklichsten Ehe. Der Bund war im Sommer 1823 geschlossen und nach fünf Jahren wieder gelöst. Wilhelmine sprach selbst aus: „Wenn es wahr ist, daß der Künstler unglücklich sein muß, um die volle Weihe des Genius zu empfangen, so ist meine Ehe das mächtigste Mittel gewesen, mich zur künstlerischen Vollendung emporzuheben. Im Jahre 1847 vermählte sich Wilhelmine zum zweitenmal mit einem Herrn von Döring, der früher als Offizier in sächsischen Diensten stand. Trotz aller Abmahnungen seitens der Freunde, ja selbst trotz der Warnung eines gekrönten Hauptes, reichte sie diesem Unwürdigen, der sie jeden Urtheils und aller Willenskraft beraubt hatte, die Hand.

Vor der kirchlichen Ceremonie unterschrieb Wilhelmine den von Döring vorbereiteten Ehecontract, ohne ihn gelesen zu haben. Ihrer Meinung nach mußte sie dem vielverkannten, vielverleumdeten Manne das unbedingtste Vertrauen zeigen. Mit der Linken bedeckte sie die letzten Zeilen, um auch nicht ein Wort zu lesen, und schrieb ihren Namen, ohne Ahnung, daß sie mit diesem Sederzuge Alles, was sie besaß und je besitzen würde, sogar die Hälfte der Pension, die sie vom Dresdner Hoftheater beziehen sollte, Herrn von Döring zuschrieb.

Es war eine entsetzliche Zeit, die nun folgte. „Ich war in die unwürdigsten Bande geschlagen“, schreibt Wilhelmine, „an einen Mann gefesselt, der mich um mein sauer erworbenes Vermögen gebracht hatte und der Jahre lang ein teuflisches Spiel mit meinen heiligsten Empfindungen trieb, denn während er mir in's Antlitz Liebe heuchelte, war, wenn er von mir ging, Hohn und Spott mein Lohn für alle Opfer, die ich ihm brachte. Und nachdem ich ihm das Letzte gegeben hatte, was ich noch besaß, nachdem ich mich ihm gerichtlich fast mit Leib und Seele verschrieben hatte, warf er die Maske ab und stand vor mir, ein vollkommener Teufel.“

Der unsägliche Jammer, der Wilhelmine bald zum Selbstmord getrieben hätte, war durch eine glänzende Gastspieltour nach Dänemark und Rußland, wo sie mit ihrer Kunst Alles bezauberte, in etwas gemildert. In Riga trat sie am 29. Dezember 1847 zum letztenmale auf; sie ahnte nicht, daß sie die Bühne nie wieder betreten werde. Nach einjähriger Ehe folgte der vollständige Bruch mit Döring und nun erfuhr Wilhelmine erst die Bedeutung des Ehecontracts. Während Döring nach Sachsen zurück ging, um seine Ansprüche an Wilhelminens Eigenthum geltend zu machen — er belegte sogar ihre Möbel mit Beschlagnahme — blieb die unglückliche, verlassen Frau in der Fremde. „Ich war vernichtet, zertreten, eine Bettlerin!“ schreibt sie, „an Leib und Seele todkrank, und ohne Hoffnung, mich jemals wieder aus meinem Elend erheben zu können.“

Ende Februar kehrte Wilhelmine nach Deutschland zurück, um den Schutz der Gesetze gegen Herrn von Döring in Anspruch zu nehmen. Nach unsäglichen Quälereien kam endlich

der Proceß gegen Herrn von Döring zum Abschluß. Mit Hilfe ihrer Freunde hatte sich Wilhelmine ihre Freiheit für eine namhafte Summe wieder erkauft. Glücklicher verheirathete sich 1850 Wilhelmine zum drittenmal mit dem livländischen Edelmann Herrn von Bock, der als ein höchst feiner und liebenswürdiger Mann geschildert wird.

Um diese Zeit besuchte sie Genast und er schreibt darüber in seinem Tagebuch: „Sie sang uns noch einige Schubert'sche Lieder vor, die ihr Gatte trefflich begleitete. An Schmelz der Stimme hatte sie natürlich verloren, aber ihr dramatischer Vortrag war ebenso hinreißend wie in ihren jüngeren Jahren. Ihr Schwanengesang war für mich der Erbkönig.“

Am 26. Januar 1860 starb Wilhelmine Schröder-Devrient*) und mit ihr eine eminente Sängerin und jedenfalls die genialste Darstellerin aller Zeiten. Richard Wagner schreibt: „Schröder-Devrient war es, die in mir einen Enthusiasmus edelster Bedeutung anfachte. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch, noch lange Zeit bis selbst auf den heutigen Tag sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischen Gestalten belebte.“ Der damals 21jährige Wagner hatte die Künstlerin auch in seinem fernerem Leben nicht vergessen, so entwirft er 1872 ein lebensvolles Charakterbild von ihr, indem er die Sängerin unseren Darstellern als Vorbild vor die Augen stellt und versichert, er möchte alle seine Ansichten über edles mimisches Wesen am liebsten an dem Beispiele dieser seltenen Frau verdeutlichen. — Bevor wir diese flüchtige Skizze schließen, ist noch ein hervorragender Zug in Wilhelminens Wesen zu erwähnen: ihre thätige Menschenliebe. Wilhelmine Schröder war die wohlthätige Frau, zu der sich alle Bedrängten flüchteten; eine Menge junger Talente haben es nur ihrem Beistand zu danken, daß sie nicht im Kampf mit Noth und Muthlosigkeit untergegangen sind. —

Gleich der Schröder-Devrient gehörte auch ihr erster Gatte Karl Devrient nur als Gast unserer Bühne an. Der Name Devrient hat in der Welt der Bretter einen zauberhaften Klang. Seit dem großen Ludwig, also seit dem Anfang dieses Jahrhunderts, steht jener Name in den Annalen des Theaters mit Stammenzügen eingeschrieben. Alle drei Neffen des großen Onkels sind große Schauspieler gewesen, der genialste jedenfalls aber war Karl. Seine Leistungen trugen den Rainsstempel der Genialität dermaßen an der Stirne, daß gerade ihm das Erbtheil seines Onkels, des großen Ludwig, die Quelle namenloser Leiden geworden ist. —

Ein interessanter Gast zu Anfang und Ende des Theaterjahres 1831 war schließlich Ferdinand Raimund. Während seines hiesigen Aufenthaltes setzte er vier seiner bedeutenderen Stücke in Scene und erntete in seiner Doppelseigenschaft als Dichter und Schauspieler Ruhm und Ehre. Raimund war ein ganz vorzüglicher Charakterkomiker; seine halb rührende, halb komische Darstellungsart war von tiefgehender Wirkung und jedesmal seines Erfolges sicher. Uns ist er freilich als Dramatiker näher gerückt, und seine Arbeiten, wie: „Der Bauer als Millionär“, der „Alpenkönig und Menschenfeind“, und namentlich „Der Verschwendter“ finden auch heutzutage noch ein dankbares Publikum. Das Auditorium unserer Zeit weiß eben aus dem damaligen Zauber-, Geister- und Seenwesen den edlen Kern: die gesunde sittliche Lehre herauszuschälen und erkennt, trotz dem mit possenhaften Schellen behangenen Zaubergewand der Raimund'schen Muse, das erzieherische Streben des Dichters. Das Lebensschicksal Raimunds gestaltete sich sehr trübe. Viel Leiden verursachten ihm das Wiener Publikum, indem es ihn zu Gunsten Nestrons gänzlich bei Seite drängte. Raimund sagte selbst: „Ich habe seine Stücke gesehen, aber soviel Komik habe ich nicht wie er und doch möchte ich wieder solche Stücke nicht geschrieben haben. Aber sie machen jetzt Surore und meine Stücke haben neben ihnen keinen Platz mehr.“ Die Kränkung, daß er beim Publikum sichtlich an Geltung verloren, stürzte Raimund in eine immer tiefere Schwermuth, obwohl der melancholische Grundzug seines Innenlebens

*) Geboren 1804 zu Samburg.

schon in früherer Zeit zu Tage trat. Im Jahre 1834 kaufte sich Raimund zwischen Pernitz und Guttstein in Niederösterreich an und da geschah es, daß er von seinem Hofhunde in den Arm gebissen wurde. Leider hatte das Thier alle Anzeichen der Tollwuth an sich und mußte erschossen werden. Dieser Umstand peinigte Raimund mit den schrecklichsten Befürchtungen, bis er seinem Leben am 5. Sept. 1836 durch einen Pistolenschuß ein freiwilliges Ende bereitete. Ferdinand Raimund ist 46 Jahre alt geworden. Seine volksthümlich gewordenen Bühnenstücke und Lieder aber, wie: „So leb denn wohl, du stilles Haus“; „Brüderlein fein“, das Nobel-Couplet aus dem „Verschwender“ und Anderes mehr werden ewig im deutschen Volke weiter leben. — —

Als König Ludwig I. den Bayern-Thron bestieg, traten im Staatshaushalte durchgreifende Reformen ein, welche sammt und sonders von dem Grundsatz strenger Oekonomie ausgingen. Der Geschäftsgang wurde vereinfacht, die Presse der drückenden Sesseln entledigt und besonders den Künsten und Wissenschaften, vornehmlich der Bildhauerkunst, Malerei und Baukunst, ein weites Feld geebnet. Der König zog ausgezeichnete Gelehrte und Künstler in seine Nähe, reorganisirte die Akademie der Künste und ließ die prachtvollsten Bauten aufführen, von denen wir heute die Pinakothek, Glyptothek, das Odeon, den Königsbau, die Walhalla, Befreiungshalle, den Ludwigskanal u. s. w. bewundern. Leider ist hier nicht der Platz, auf die großen Thaten des unvergeßlichen Monarchen näher einzugehen, aber soviel ist sicher, daß König Ludwig I. in vielen Beziehungen eine so bedeutende, eigenthümliche und großartige Erscheinung war, daß er gewiß für immer im Munde des Volkes fortlebt, wenn auch Manches, was er gethan, vergessen und Vieles, was er geschaffen, der Zeit zum Opfer gefallen sein wird.

Angesichts dieser erwähnten Reformbestrebungen des Königs darf man sich gar nicht wundern, daß er sein Augenmerk mit aller Energie auch dem heimischen Theaterwesen zuwendete und endlich, indem er mit dem alten Herkommen vollständig brach, da Wandlung schaffte. König Ludwig, der ja sozusagen die 23jährige Theaterperiode der vier Intendanten von Lamotte, Stich, Baron von Weichs und Freiherrn von Poßl mit durchlebte, erkannte mit seinem Künstlerauge, besser wie jene, vom Sach sein sollende Herren, die Gebrechen der Hofbühne und bekundete seine Reformthätigkeit gleich nach seinem Regierungsantritt durch die Aufhebung der kostspieligen italienischen Oper, die ihm, dem deutschen Fürsten, ohnedem ein Gräuel war. König Ludwig erkannte auch die Unfähigkeit des Intendanten von Poßl, der ja ein ganz guter Opern-Compositeur gewesen sein mag und obendrein noch ein feiner Hofmann, der aber keinesfalls die Thatkraft besaß, neue Ordnung und neues Leben in das würdige stolze Theatergebäude zu bringen. Und so beschloß der Monarch am 31. Januar 1833 die Enthebung des Baron Poßl von seiner Stelle als Theaterintendant, während ihm die Charge als Hofmusik-Intendant bis zum ereignißvollen Jahre 1848 blieb. Nunmehr erfolgte die Berufung eines ausgezeichneten Mannes, des Hofrathes Karl Theodor von Küstner. — Bevor wir aber in diese Periode eintreten, haben wir aus dem Jahre 1832 die erstmalige Aufführung der Oper „Tampa“ von Herold und im Schauspiel Shakespeare's „Richard III.“ zu verzeichnen. —

Am 25. November 1831 wurde zum erstenmal das Lustspiel „Demoiselle Beck“ von J. E. Mand aufgeführt. Herr Lang spielte die Rolle des jüdischen jungen Banquiers Heimfeld mit großem Beifall. Besonders als er folgende Stelle betonte: „Wie viel der Adel werth ist, weiß unsere Familie besser als die älteste im Lande, denn die hat ihren Adel nicht bezahlt wie wir“ brach ein endloses, stürmisches Bravogeschrei los, so daß Herr Despermann, welcher darauf zu sprechen hatte, wenigstens eine Minute nicht dazu kam. Nach der Vorstellung wurde Herr Lang, als er sich nach Hause begab, unter seiner Hausthüre meuchelmörderisch angefallen und durch einen Dolchstich in den Unterleib lebensgefährlich verwundet.

Nach zweimonatlichem Krankenlager wieder glücklich geheilt, hatte Se. Majestät König Ludwig I. die hohe Gnade, demselben ein Benefiz und einen längeren Urlaub zu bewilligen.

Das Erstere hatte einen glänzenden Erfolg. Ein lang anhaltender, herzlicher Empfang des Publikums wurde Herrn Lang bei seinem Wiederauftritte zu Theil; der Meuchelmörder aber wurde nie entdeckt. —

Am 3. Juni 1831 wurde „Edwig die Banditenbraut“ gegeben. Herr Sorst aus Wien spielte den Rudolf als Gast.

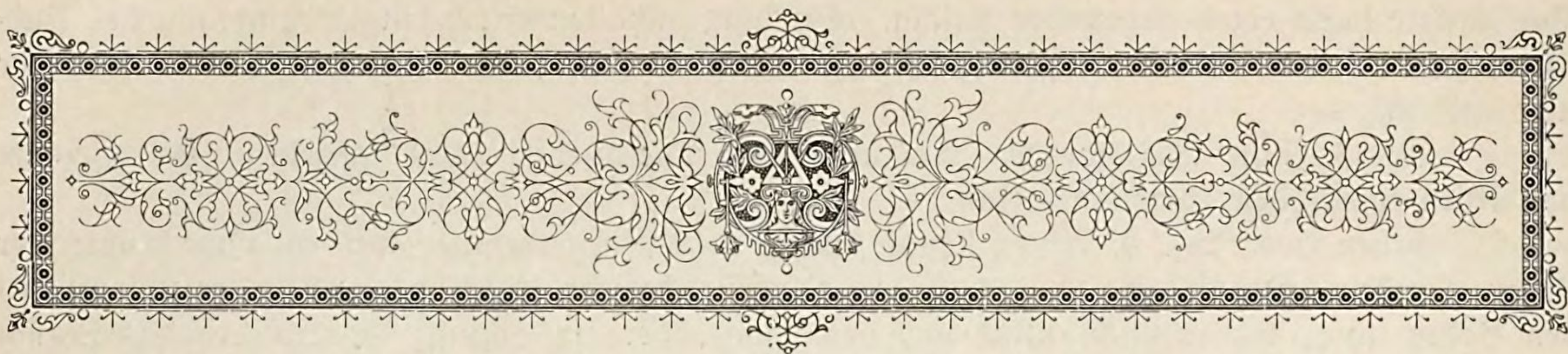
Gegen Ende des 3. Aktes konnte nicht mehr weitergespielt werden und mußte der Vorhang fallen. Die Ursache war, daß das geladene Gewehr Rudolphs, welches er unsanft auf den Boden legte, sich plötzlich entlud und der Schuß, der am Schlusse des Stückes das Signal zur Erbrechung des Thores war, den Grafen Julius mit bloßem Degen und die Bauern eine ganze Scene zu früh erstürmen ließen. Die Verwirrung war dergestalt, daß es nicht möglich war, weiter zu spielen, und unter allgemeiner Heiterkeit fiel der Vorhang.

Eine interessante Nachschrift ist folgende Episode aus dem Leben König Ludwigs: „Der Anstoß zum endlichen Ausbau des unvergleichlichen Domes in Köln war in der That von München gekommen, wo die Boisseree und Görres lebten, die durch Wort und Schrift so mächtig dafür wirkten. Verunglückt war das Projekt Schinkels 1815, um die unerschwinglichen Kosten zu sparen, dem herrlichen Chor einen Nothbau von Schiff im römischen Stile anzufügen. Baurath Zwirner äußerte nach der Aufführung einer Messe von Hummel, welche Mitglieder der Münchener Hofbühne veranlaßten, zu seinem Freunde Sigl: „Ja, wenn wir einen Fürsten hätten, wie der von Bayern, es würde mit dem Kölner Dome auch mehr vorwärts gehen.“ Nach der Heimkehr meldete sich M. Sigl-V. zur Audienz: „Haben Ew. Majestät nicht die Ohren geklungen, was man in Köln gesprochen und erwartet?“ Als bald fing der Monarch für die Idee der Restauration Feuer, rief sogar alle deutsche Fürsten nach Maßgabe zur Beisteuer auf, stiftete dahin die weltberühmten Glasgemälde und so ist aus kleinen Ursachen eine große Wirkung erfolgt.“

Eine Anekdote, die freilich einem späteren Abschnitt angehören würde, möge hier gleichfalls noch ihre Stelle finden:

„Als die berühmte Schauspielerin Cramer zum Benefize ihrer 50-jährigen Bühnenthätigkeit noch zuletzt als Oberförsterin in den „Jägern“ von Iffland aufgetreten war, gaben ihr die Kollegen im Gasthaus „zum grünen Baum“ draußen an der Isar ein kleines Fest, bei welchem der König die Gesellschaft überraschte. Da die Heldin von ihm abgewandt saß, hielt er zum Scherz ihr rasch die Augen zu und fragte mit seiner etwas stotternden Stimme: „Wer ist das?“ „Ach, das sind Sie wieder Lang,“ rief die greise Künstlerin, „Sie kopiren den König prächtig.“ „So“, rief Ludwig erstaunt, „er kopirt mich? Das möchte ich auch einmal hören. Vorwärts, Lang, kopiren Sie mich.“ Der Komiker erschrak und sträubte sich, aber der Monarch bestand darauf: „Ich wünsche es und Ihr König befiehlt es.“ Lang setzte sich an ein Seitentischchen und rief unter der angenommenen Manier Sr. Majestät: „Kabinettsrath Riedl soll heraufkommen!“ Majestät wünschen? fuhr der Künstler im näselnden Tone des Gerufenen fort. „Ah, Bravo! ausgezeichnet!“ applaudirte der anwesende König, „er kopirt meinen Riedl so gut wie mich, und ist ein vorzüglicher Menschendarsteller, mit Iffland zu reden.“ Aber der Komiker fuhr fort: „Riedl, schicken Sie morgen dem Schauspieler Lang aus meiner Kabinetskasse zweihundert Gulden —“ „Hören Sie auf, Spitzbube,“ rief der König lachend, „brauchen mich nicht weiter zu kopiren, doch diesmal sollen Sie für Ihre Gastrolle das Honorar erhalten.“





VI. Capitel.

(Zeit 1833—1842.)

Karl Theodor von Küstner, ein Reformator der deutschen Bühne; Friedrich Dahn; Stich-Crelinger; Wilhelm Kunst und sein tragisches Ende. — Esclair's Tod; Eduard Sigl und Franz Lachner. — Das Künstlerhepaar Diez. — Die Debrients; Jenny Lutzer und Joseph Tischatschek, zwei illustre Gäste; Karoline Hetznecker. — Die Fastnachtspiele; ein Carneval der Münchener Künstler; die Ehrung Chorwaldsen; Theodor Döring. — Noch etwas von Constanze Dahn, Urban und Papa Lang. — Theodor von Küstner scheidet. — Etwas von Saphir.



Karl Theodor von Küstner, ein geborner Leipziger, der Sohn eines, noch heute im Ansehen stehenden Bankhauses, bekundete schon sehr früh seine Theaterleidenschaft, was um so weniger zu verwundern ist, als er auf den Brettern noch den Bühnenfürsten Iffland, Ludwig Devrient, Kendel-Schütz begegnete. Das sturmbewegte Jahr 1813, das wie ein rächender Engel durch die deutschen Lande zog, führte Küstner mit dem Freiheitshelden Theodor Körner zusammen und ließ ihn für einen Augenblick das Theater vergessen, dafür aber nahm er als Husaren-Offizier an den Freiheitskämpfen theil. Erst das Jahr 1810, nachdem er zum Doctor juris promovirt hatte, brachte ihn seinem eigentlichen Lebensberufe, dem Theater, wieder näher. Vor Allem mußte nun Küstner in seiner Vaterstadt das Interesse zu einer ständigen Bühne zu erregen. Im Jahre 1817 bekam das Project greifbare Gestalt und bald konnte die feierliche Eröffnung des Leipziger Stadttheaters vor sich gehen. So ist Theodor von Küstner der eigentliche Begründer und Errichter der dortigen Bühne geworden. Elf Jahre lang leitete Küstner unter großen finanziellen Opfern das Leipziger Institut und führte es zu einer glänzenden Höhe empor, indem er der Anstalt eine allseitige Ausbildung und zwar nach dem höchsten Maßstabe zu geben suchte und auch die gesellschaftliche und juristische Seite eines Bühnenverbandes in's Auge faßte, wie es vor ihm noch nie mit solch umfassendem, durchdringenden Blick geschehen war. Von Seite des sächsischen Hofes wurde er dieser Verdienste wegen zum Hofrath ernannt. Um so allgemeineres Bedauern erregte es, als er, in Folge eines von dem Stadtrath abgeschlagenen Erlasses am

Miethzinse für das Theatergebäude, zu Ostern 1828 die Direction des Theaters niederlegte. Zwei Jahre später übernahm Küstner die Leitung der Darmstädter Hofbühne, leider wurde aber dieses Kunstinstitut nach Jahresfrist aufgelöst, da der Hof damals gezwungen war, die gewährte Subvention wieder zurückzuziehen. Küstners Ruf als Bühnenchef war aber bereits ein so vollkommener, daß es ihm an den ehrenvollsten Anträgen zu keiner Zeit fehlte und so nahm er das Anerbieten des Ministers Eduard von Schenk an und wurde im Jahre 1833 Intendant der Münchener Hofbühne. Hier fand nun Küstner besondere Gelegenheit, seine Verwaltungsgabe und seine vielgerühmte Theater-Oekonomie zu bethätigen und die Solge hat auch gezeigt, daß er es verstanden hatte, das durch eine enorme Schuldenlast zerrüttete königl. Hoftheater wieder zu Ehren zu bringen. Die Anerkennung und der Dank des Königs blieben nicht aus; denn König Ludwig I. erhob ihn bereits im Jahre 1837 in den Adelsstand.

Das Theaterjahr 1833 zeigte in erster Linie große Lücken im Personalstande, die um so fühlbarer wurden, da sie nicht sogleich beseitigt werden konnten. Urban, Tochtermann, Sigl-Vespermann, Loehle, Schechner-Waagen und später Mittermanr gingen theils durch Tod, theils durch Verlust der Stimme für das Ensemble verloren und erst im Spätherbst konnten einige der verwaisten Sächer durch mittelmäßige Kräfte wieder besetzt werden. Der Intendant wählte unter zwei Uebeln das mindere und behalf sich einstweilen mit Gästen. Zu den hervorragenderen gehörten: Sriedrich Dahn und Konstanze Dahn; Birch-Pfeiffer und die Stich-Crelinger. Erwähnenswerth in der Oper ist die Erst-Aufführung des Rossini'schen „Tell“, die am 3. Mai mit großem Erfolg stattfand. Die Besetzung war: Tell — Pellegrini (der Sänger trat von der italienischen Oper über); Arnold — Bayer; Gemmy — Deisenrieder; Mathilde — Spitzeder. Die Oper wurde siebenmal wiederholt.

Alois Bayer, der, wie wir wissen, bereits seit 1826 dem Ensemble der Hofbühne angehörte, war ein Heldentenor im wahren Sinne des Wortes. Klangvolle, metallreiche Stimme, glänzende Höhe, sorgfältige Schule, tiefe Empfindung, lebensfrische Darstellung stempelten ihn zu einem seltenen Künstler. Er creirte hier den „Arnold“, „Robert“, „Postillon“ und den „Jakob von Lusignan“. Alois Bayer war bis zum 1. Okt. 1843 actives Mitglied unserer Oper und ist am 7. Juli 1863 in München gestorben. — Der Italiener Pellegrini trat, wie eben angedeutet, nach Auflösung der hiesigen italienischen Oper in die deutsche über und hat sich als Baß-Bariton sehr verdienstlich gemacht. Er sang mit großem Glück den „Jäger“, „Tell“ und „Pietro“, „Stadinger“ und wurde als „Marcel“ bei der erstmaligen Aufführung der Meyerbeer'schen Oper besonders ausgezeichnet. Der Sänger gehörte drei Dezennien der Hofbühne an und ist 1806 in Mailand geboren und 1858 in München gestorben.

Der Name Sriedrich Dahn ist eng verwachsen mit unserer heimischen Theatergeschichte, gehörte er doch über fünfundsünfzig Jahre unserer Bühne an. Sr. Dahn, geboren 18. April 1811 zu Berlin, betrat, den Studien entsagend, mit neunzehn Jahren die weltbedeutenden Bretter seiner Vaterstadt und kam 1833 als Gast nach München, um im folgenden Jahre nebst seiner ersten Gattin Konstanze Dahn, geb. Le Gaye, in den Verband unserer Bühne zu treten. (Dem jungen Ehepaare war am 9. Febr. d. J. ein Sohn, der jetzt als Gelehrter und Dichter bekannte Selix Dahn, geboren.)

Intendant von Küstner urtheilt über den Künstler: „Sriedrich Dahn, begabt mit einer hohen Gestalt, einem kräftigen Organ, mit Feuer und Gefühl, gehörte zu den vorzüglichern der jugendlichen Helden und Liebhaber. Seine besten Rollen waren (1833—1842) u. A. Mortimer, Melchthal, Don Carlos, Gaston in der „Eisernen Maske“. In letzterem Stücke gab er eine sehr charakteristische und ergreifende Stufenleiter der verschiedenen Alter von der ersten Jugend an bis zum Greisenalter. Das Auslodern des ersten jugendlichen Gefühls war so gelungen, als die dem Grabe zuschwindende Kraft.“ Den jugendlichen folgten die männlicheren Helden-Gestalten eines Holofernes, Coriolan, Macbeth, Brutus u. s. f., diesen endlich in den sechziger Jahren die Helden-

väter. Interessant ist, daß Friedrich Dahn am 16. Dez. 1856 zum erstenmal in München den „Narcis“ spielte. Er ist demnach der erste Münchener Narcis gewesen. Im Jahre 1853 vermählte sich Dahn zum zweitenmale mit Maria Hausmann, einer vorzüglichen Schauspielerin, die seit dem Jahre 1849 unserer Bühne angehört. Sr. Dahn konnte am 11. April 1885 auf eine ehren- und erfolgreiche fünfzigjährige Thätigkeit zurückblicken und sowohl das Hoftheater, das ihn schon seit längerer Zeit zum Ehrenmitglied ernannt hatte, wie das Münchener Publikum nahmen die seltene Gelegenheit wahr, den Jubilar nach Verdienst auszuzeichnen. Friedrich Dahn ist am 9. Dez. 1889 in München gestorben. —

In dieser Zeitperiode begegnen wir öfters dem Namen Spizeder, der für das Ohr der heutigen Welt insoferne einen berühmten Klang hat, als vor unseren Augen die bekannte Adele Spizeder weiland Dachauer-Bankinhaberin und Schauspielerin, ein directer Sprosse jener Künstlerfamilie, steht. Doch nicht mit dieser haben wir es zu thun, sondern mit der genialen Henriette Spizeder, die als Gast im Jahre 1823 den „Sidelio“ sang und dem vortrefflichen Joseph Spizeder, vermählt mit der ausgezeichneten Sängerin Betty Vio. Leider ist Joseph, der am 30. Sept. 1832 in den Verband unserer Hofbühne trat, nur einmal aufgetreten und dieses einmal schon zeigte er seine vollendete Meisterschaft. Wenige Tage darauf erkrankte er und starb am 13. Dezember. Betty Spizeder dagegen gehörte bis zum Jahre 1836 noch unserer Bühne an. Ihr Abgang war jedenfalls ein großer Verlust für die Münchener Oper.

Als eine äußerst seltene Erscheinung müssen wir das Gastspiel der Tragödin Stich-Crelinger, das auch in dieses Theaterjahr noch fiel, bezeichnen. Kein Geringerer als Iffland hat dieses seltene Talent, das der gewandte Schauspieler Stich (späterer Gemahl der Crelinger), zur Reise brachte, entdeckt. Erwähnenswerth ist eine Katastrophe, die der junge Graf Blücher herbeiführte, indem er den Schauspieler Stich durch mehrere gefährliche Dolchstiche verwundete, an denen Stich auch gestorben ist. Die Motive dieser That sind in Dunkel gehüllt und lassen sich nur errathen, ebenso bezeichnend ist die Ausstellung eines ärztlichen Attestes der Künstlerin gegenüber, das besagt, daß Stich an dieser Verwundung nicht gestorben sei. Diese Katastrophe nun soll der Künstlerin eine erhöhte Neigung für das tragische Sach eingefloßt und ihrem Talente einen erhabeneren Schwung gegeben haben. Nach dem Tode ihres ersten Mannes verheirathete sie sich mit dem ältesten Sohn des Banquiers Crelinger. Frau Stich-Crelinger war jedenfalls eine der berühmtesten Schauspielerinnen ihrer Zeit und zeichnete sich durch schöne Gestalt, klangvolles Organ, eine ausdrucksvolle Mimik und eine tiefe Durchdringung des psychischen Theils ihrer Rolle vorthellhaft aus. An dämonischer Gewalt der auf ihre höchste Höhe gesteigerten weiblichen Leidenschaft kann sie mit Sophie Schröder nicht verglichen werden, daher lag ihr auch z. B. das Wilde, Surchtbare einer Medea ferner, als die Darstellung echter idealer Weiblichkeit, jedenfalls aber ist sie eine unerreichbare Meisterin der Declamation gewesen. Das im November 1833 stattgehabte Gastspiel der Stich-Crelinger führte unter Anderm auch die Vorstellungen der „Maria Stuart“ und des Trauerspiels „Der Nibelungenhort“ herbei. In ersterm wirkten die beiden größten Tragödinneen dieser Zeit, Sophie Schröder und Auguste Crelinger als Elisabeth und Maria Stuart zusammen, in letzterm mit den beiden benannten Künstlerinnen, welche die Brunhild und Chrimhild gaben, Eclair als Attila. Man fand sonach hier die größten Meister des Kothurnes vereint und empfing einen in der That ebenso hohen als seltenen Genuß. Beide, in schönem Einklang miteinander wirkend, ohne sich hervorzudrängen, wie es bei einem dramatischen Ganzen sein soll, theilten sich bei diesem Wettkampfe in die Lorbeeren. König Ludwig schätzte beide Künstlerinnen sehr hoch. Die Stich-Crelinger suchte der Monarch in einem sehr gefüllten Concert des Odeons auf, um ihr seine volle Bewunderung zu bezeigen. Auch die Schröder hatte sich der größten Theilnahme an ihren Kunstleistungen zu erfreuen und verdankt Sr. Majestät nach einer kurzen Dienstzeit eine Pension. — Stich-Crelinger geboren zu Berlin 1795 ist 10. April 1865 ebenda selbst gestorben.

Mit Beginn des Jahres 1834 wurde im Schauspiel eine vorzügliche Kraft für jugendliche Liebhaberinnen mit Henriette Schöller, spätere Madame Hölken, eine Schülerin der Sophie Schröder gewonnen, während die Oper eine treffliche Acquisition mit der Sängerin Wilhelmine van Hasselt machte. Diese Sängerin, die über einen großen Stimmumfang verfügte und namentlich im colorirten Gesang auf hoher Stufe stand, creirte die Isabella in „Robert der Teufel“, die „Norma“, die „Jeffonda“, die „Gabriele“ in Kreutzer's „Nachtlager“ und die „Mad-laine“ in „Postillon“. Wilhelmine van Hasselt war nicht nur eine tüchtige Bravoursängerin, die alle Schwierigkeiten, als Triller, akromatische Tonleitern mit Leichtigkeit überwand, sie war auch im getragenen Gesang Meisterin. Wie sehr sie glänzte und wie sehr sie auch natürlicherweise den Neid erregte, beweist folgender Vorfall: Kurz vor dem Beginn einer Vorstellung der „Norma“ wurde ihr im Theater eine verschlossene Schachtel zugestellt mit dem Bemerkten, daß sie noch ein nöthiges Requisit zu ihrer Rolle enthielte. Eilig machte sie die Schachtel auf und findet darin zu nicht geringer Bestürzung eine Abbildung der Norma mit einem höchst abschreckenden Todtenkopf. Es ergab sich hieraus die schändliche Absicht, nicht nur die Künstlerin zu kränken und zu alteriren, sondern auch die Vorstellung möglichst zu stören. So erschüttert Wilhelmine auch war, so führte sie doch nach kurzer Pause ihre Partie aus. Im Jahre 1839 ging sie leider von unserer Bühne ab und kehrte vier Jahre später als verheirathete Hasselt-Barth zu einem mehrmaligen Gastspiele wieder zurück. Die Sängerin war 1813 zu Amsterdam geboren und war, bevor sie zu uns kam, in Triest und Genua engagirt. Nach dem Münchener Engagement ging sie an die Wiener Hofoper; später aber gastirte sie nur mehr. Van Hasselt-Barth starb in Mannheim 1881. — Neue Opern waren „Robert der Teufel“ von Meyerbeer und Marschner's „Templer und Jüdin.“

Unter den Gästen dieser Saison befand sich auch der unglückliche Heldenspieler „Wilhelm Kunst“*), der im Jahre 1848 nochmals als Gast zu unserer Bühne zurückkehrte. Gleich dem Schauspieler Eduard Jerrmann hatte auch er das Kunststück, die beiden Brüder Karl und Franz in Schillers „Räuber“ in einer darstellenden Person zu vereinigen, als Anziehungsmittel benutzt.

Doch ist dies nicht das einzig Erwähnenswerthe, Kunst war nicht nur der prädestinirte Vertreter des Räubersfürsten, sondern überhaupt ein geborener Heldendarsteller. Dazu berechtigten ihn schon seine schöne heroische Gestalt, das gluthervoll sprechende Auge, poesievolles Temperament und ein Organ, welches vom Donnerstrome bis zum Liebeshauche jeglichen Ausdrucks fähig war. Zu diesen herrlichen Eigenschaften gesellten sich freilich rohe Knalleffecte und geschmacklose Uebertreibungen, welche ihn in den bösen Ruf eines Coullissenreißers brachten. So riß er in der Scene des zweiten Actes der Räuber nach den an Schusterle gerichteten Worten: „Und diese Flamme brenne in Deinem Busen u. s. w.“ eine Pistole aus seinem Gürtel und schoß Schusterle nieder, welchem dadurch das vom Dichter zugetheilte Schicksal, in der Schweiz gehängt zu werden, erspart blieb.

Doch die Jahre der Triumphe rollten vorüber und ließen seinen Körper, der sich nur zu sehr allen Leidenschaften hingab, frühzeitig altern. Das herrliche Organ versagte und Wilhelm Kunst, von der Noth gezwungen weiter Komödie spielen zu müssen, war nur mehr der Schatten von dem einstigen „Helden“ und fand an den Stätten seiner früheren berausenden Erfolge statt Gold und Ehren nur Demüthigungen und Abweisungen. Das Mitleid und Erbarmen seiner Kollegen half ihm öfters vor dem schrecklichsten Ende, aber immer mehr sank der in sich zerfallene Künstler dem Elend entgegen, bis ihn in Wien am 17. November 1859 der mitleidige Tod von seiner namenlosen Qual erlöste. Nach seinem Tode aber erinnerte sich man wieder des genialen Heldendarstellers und die Wiener Presse schrieb: „Wilhelm Kunst war der berühmteste Karl Moor, den je die deutsche Bühne gesehen.“ —

*) Wilhelm Kunst ist am 2. Februar 1799 zu Hamburg geboren.

Das nächste Jahr 1835 brachte außer Werken von Grillparzer und Raupach auch Raimund's „Verschwender.“ Eine besondere Opernovität war „Norma“ von Bellini. Als hervorragende Gäste sind zu nennen Ludwig Löwe, Karl Sichtner und Karl Seydelmann. Letzterer war jedenfalls ein ganz vorzüglicher Schauspieler und seine Kunst, die des scharf berechneten Verstandes, welche durch eine eigenthümliche Gabe, die geistigen Resultate durch äußerliche Hilfsmittel zur Verwirklichung zu bringen, unterstützt wurde. Was aber seiner Darstellung zu einem wahrhaft großen Erfolge mangelte, war Empfindung und Begeisterung. —

Während der Theaterperiode 1836—1840 erfolgte eine Reihe von Neuengagements, die für das Gedeihen unserer Bühne von hoher Wichtigkeit waren. So wurde von sechs gastirenden Tenoristen der berühmte Sänger Friedrich Diez gewonnen, der Schauspieler Karl Jost, das Soubrettenfach fand durch Sophie Hartmann (spätere Frau Diez) eine hervorragende Vertretung; für hohen Sopran wurde Eleonore Urban engagirt, und außerdem für die Oper Kapellmeister Franz Lachner, ein genialer Dirigent. Die Sängerin Urban wurde am 1. Mai 1839 durch Antoinette Vial ersetzt. Der Abgang Eglairs, an dessen Stelle Heinrich Meyrner trat, wurde tief bedauert. Allein längere Krankheit hinderte den Künstler an der Ausübung seines Berufes, zudem empfahlen ihm die Aerzte auch die allergrößte Schonung und so nahm er seine Pension, trat aber noch hie und da in der einen oder anderen seiner früheren Rollen gegen Spielhonorar auf. Leider war dem großen Tragöden kein ruhiger Lebensabend beschieden und durch selbst verschuldete Mißgeschicke sank auch dieser seltene Stern von seiner Höhe in den Staub des menschlichen Elendes herab. Als Eglair 1838 München verließ, waren, trotz einer schönen Pension, seine finanziellen Verhältnisse gerade nicht die besten, und dieser Mißstand mehrte sich leider von Tag zu Tag, bis sich der alternde Künstler krank und siech zu einer großen Gastreise an allen nur möglichen Bühnen entschließen mußte. Spielte vordem Eglair Komödie der Kunst willen, so that er es jetzt, um des Tages Nothdurst zu befriedigen und noch jetzt in dieser trümmerhaften Größe staunte ihn die Welt an und jubelte ihm zu. Da kam es aber auch oft vor, daß der arme Künstler, um die gesunkene Nervenkraft anzuregen, zu geistigen Getränken griff und daß er, wenn diese versagten, öfters auf offener Scene ohnmächtig zu Boden stürzte. Die dämonische Macht seines Spieles, der wunderbare Glanz seines Seuerauges hielten an, bis Beiden der Tod mit seinen milden, erlösenden Schwingen ewige Ruhe fächelte. Zwei Jahre lang nach seinem Münchener Abgange führte Eglair dieses aufreibende Künstlerwanderleben, bis ihm am 10. Nov. 1840 in Mühldorf bei Innsbruck das glühende Herz stille stand. Ferdinand Eglair stammte aus dem adeligen Geschlechte von Rhevenhüller und war 1772 zu Essék geboren.

Bevor wir Eglair ganz verlassen, dürfte noch ein allerhöchstes Rescript König Ludwigs I. interessiren, das gelegentlich eines Pensionsgesuches Ferdinand Eglairs, hervorgerufen durch öfteres Kritisiren*) seiner Person als Hofschauspieler und Regisseur, erlassen wurde. Das allerhöchste Schreiben lautet:

„Eglairs, des braven Künstlers Quiescirung kann auf keine Weise stattfinden; das hieß die Kunst — der Kritik aufopfern. Derselbe ist mit der Versicherung zu beruhigen, daß er Meinen Beifall und Meine volle Zufriedenheit hat und gewiß auch den Beifall jedes die Kunst ehrenden und liebenden Verständigen. Ueberhaupt ist das Kunstpersonal Meiner Bühne aufmerksam zu machen, daß es nach Meinem und des gebildeten Publikums Beifall zu streben habe; nicht nach dem der Tagblätter-schreiber und gewonnener Parteigänger.

Es steht nichts im Wege, daß diese Meine Entschließung offiziell bekannt werde.
München, 15. Februar 1830. Ludwig.

*) Der Literat Zaffer, oder wie er sich eitel nannte, Saphir, trat 1829 in Bayerns Hauptstadt auf und brachte durch seinen schonungslosen Wit, besonders durch Theaterinvektiven, Alles in Aufruhr. Saphirs Wit bestand in Wortspiel und Silbenwechsel; der Malitiöse stach wie eine Wespe. (Siehe Schluß des Capitels.)

Es ist dem Schreiber dieses Werkes stets eine hohe Freude, begegnet er in den frühen Decennien unseres Jahrhunderts Namen, die noch in unsere heutige Zeit hineinragen, oder deren Thätigkeit an unserer Hofbühne noch für unsere Augen ersichtlich war. Ein solcher Fall tritt ein, wenn wir das Engagement Eduard Sigl's registriren, der am 1. Mai 1836 in den Verband unserer Hofbühne trat. Ursprünglich zum Musikerberufe bestimmt, trat Eduard als Cellist 1827 in das Hoforchester ein, fand aber bald, angeregt durch die große Künstlerschaft seiner Schwester, die wir bereits unter dem Namen Sigl-Vespermann kennen, am Gesang mehr Freude und wagte als Sänger 1832 seinen ersten theatralischen Versuch als Villack Umu in der Winter'schen Oper: „Das unterbrochene Opferfest.“ Das glückliche Debut führte zum oben erwähnten Engagement. Nun begann für Sigl eine erfolgreiche Thätigkeit als Sänger, die der spätere Intendant Dingelstedt am 1. Juni 1855 mit der Ernennung zum Regisseur krönte. Das Jahr 1870 erweiterte den Kreis seiner Thätigkeit, indem der Künstler von diesem Abschnitt ab auch am k. Gärtnerplatztheater, sowohl als Sänger und Schauspieler, wie auch als Regisseur Verwendung fand. Am 19. Oktober 1881 feierte Eduard Sigl sein 50jähriges Dienstjubiläum, das sich für den greisen Kunstveteranen zu den herzlichsten Kundgebungen gestaltete. Unter der regsten Theilnahme der Münchener Bevölkerung fanden drei Festvorstellungen statt: am 14. Oktober Nicolai's „Lustige Weiber“, worin er den Salstaff, am 17. Oktober „Wildschütz“, worin er den Baculus und am 23. Oktober „der Barbier von Sevilla“, worin er den Bartolo sang und mit dieser Partie zum 5017. Male am Hoftheater auftrat.

Eduard Sigl ist am 22. November 1810 in Passau als der Sohn des fürstbischöflichen Musikers Ignaz Sigl geboren und siedelte mit der Familie 1815 nach München über, woselbst er auch am 10. August 1882 gestorben ist. —

Durch das glückliche Engagement des Mannheimer Hofkapellmeisters und Componisten Franz Lachner kam ein neuer Aufschwung in unsere Oper, die sich in erster Linie durch eine gründliche Sichtung des Sängermaterials, dann durch eine treffliche Anzahl bedeutender Opernovitäten documentirte. So folgten in rascher Reihenfolge Spohr's „Jeffonda“, Auber's „Maskenball“, Kreutzer's „Nachtlager“, Halevy's „Blik“, Adam's „Postillon von Conjumeau“, Bellini's „Nachtwandlerin“ und schließlich Meyerbeer's „Hugenotten.“ Interessant für uns ist, daß die letztere Oper den damaligen lokalen Zuständen entsprechend, insoferne eine Umgestaltung erfuhr, daß der Ort der Handlung von Paris nach London verlegt wurde und Katholiken und Hugenotten in Anglikaner und Puritaner verwandelt wurden. So erhielt auch die Oper den Titel: „Die Anglikaner und Puritaner.“ Um diese Zeit machte sich die neuengagirte dramatische Sängerin Therese Mink, genannt die „ungarische Nachtigall“, um unsere Oper sehr verdient; sie war auch die erste „Valentine.“ — Franz Lachner, 1803 in dem schwäbischen Städtchen Rain geboren, hatte noch sieben Geschwister, darunter seine zwei gleichfalls berühmten Brüder Ignaz (1807) und Vincenz (1811). Mit 17 Jahren kam Franz nach München, um sich bei Winter und Eisenhofer, nachdem ihm sein Vater bereits Vorunterricht ertheilt hatte, weiter in der Musik auszubilden. Nebenbei trat Franz als Contrabassist in das Orchester des Hoftheaters ein. Zwei Jahre später zog ihn ein mächtiger Drang nach Wien, wo Beethoven inmitten des musikalischen Lebens stand. Ihn, den gewaltigen Meister der Tonkunst, mußte er persönlich schauen und so richtete sich sein ganzes Sinnen und Trachten nach der Kaiserstadt. Aber wo sollte Franz das viele Geld aufreiben, das zu einer solchen Fahrt nothwendig war! — Da zuckte ein rettender Gedanke durch seine begeisterte Künstlerseele und rasch entschlossen, verdingte er sich als Knecht auf einem Sloß und schwamm, wenn auch unter mannigfaltigen Abenteuern und Strapazen wohlgemuth donauabwärts. Nach einer vierzehntägigen Fahrt landete Franz in Wien und vertauschte rasch das Ruder mit der Orgel. In einem Wettbewerb um die protestantische Organistenstelle siegte er über 30 Concurrenten; zudem wurde auch sein glühender Wunsch, mit Beethoven zu sprechen, zweimal erfüllt. Lachner blieb bis zum Jahre 1834 in Wien und

folgte nun einem Rufe als Hofkapellmeister nach Mannheim, zuvor aber führte er auf der Reise dorthin seine D-moll-Symphonie in München mit großem Erfolge auf, dem er auch seine spätere Hieherberufung 1836 verdankte. Wie wir in den kommenden Blättern sehen, hatte hier Franz Lachner reiche Gelegenheit gefunden seinen Ruf durch eine glänzende Wirksamkeit an unserer Oper und überhaupt im musikalischen Leben der Stadt selbst immer mehr auszubreiten. Seinen Verdiensten gemäß erfolgte von Seite des Königs seine Ernennung zum Generalmusikdirektor, die Universität verlieh ihm den philosophischen Doktorgrad honoris causa und die Stadt München überreichte ihm den Ehrenbürgerbrief. Als Richard Wagner Mitte der sechziger Jahre nach München kam und das ganze Interesse sich der großen neuen Bahn zuwendete, wurde die Bedeutung Lachners herabgedrückt. Lachner brachte noch den Tannhäuser und Lohengrin zur glänzenden Aufführung, aber im großen Ganzen stand er der neuen Richtung doch fremd gegenüber. Eine persönliche Begegnung mit Wagner wirkte nicht fördernd auf die hiesigen Verhältnisse und so trat Franz Lachner 1867 in den Ruhestand. Der 20. Januar 1890 ist des Meisters Todestag. Franz Lachner beherrschte das gesammte musikalische Gebiet von der Oper, der Symphonie, dem Oratorium bis zum einfachsten Lied herab und seine Werke sind circa zweihundert. Von seinen Opern sind namentlich zu nennen: „Die Bürgschaft“, „Alidia“, „Benvenuto Cellini“, und hervorragend „Katharina Cornaro“, die wir ja heute noch auf dem Repertoire haben. Die künstlerische Bedeutung Lachners lag auf zwei Gebieten, auf dem des Dirigenten und dem des Componisten; jedenfalls aber war ihm das schönste Erdenloos: aus den drückenden Sphären der Armuth durch eigene Kraft zur sonnigen Kunsthöhe aufzusteigen, beschieden. —

Das Künstler Ehepaar Diez nimmt in den Annalen unserer Theatergeschichte gleichfalls einen ehrenvollen Platz ein; vornehmlich ist es aber „Frau Diez“ gewesen, die durch ihre klangvolle Stimme, durch ihre reine Coloratur, durch brillanten Triller und vor Allem durch ihr herrliches Darstellungsvermögen, entzückte. Sophie Diez, geb. Hartmann, war ursprünglich Chorsängerin an unserer Oper, wurde aber nach ihrer Ausbildung durch Lenz und Franz Lachner, als sie in Cherubinis „Wasserträger“ mit äußerst glücklichem Erfolg debutirte, sofort als Solistin engagirt und wirkte in dieser Eigenschaft als Zierde unserer Hofbühne von 1837—1878. Gleich ihrem Gatten war Frau Diez auch eine vorzügliche Liederfängerin. Friedrich Diez kam von Mannheim zu uns und trat am 15. März 1837 in den Verband unserer Hofbühne. Seine Glanzpartien waren der Raoul, Tamino, Arnold. Leider sah sich der Künstler, der ein vorzüglicher Schubertsänger war, nach einer zwölfjährigen Thätigkeit genöthigt, der Bühne zu entsagen, während es ihm vergönnt ist, rüstig und munter noch heute in unserer Mitte zu leben. Der Künstler steht gegenwärtig im 87. Lebensalter. Seine Pensionirung erfolgte am 1. August 1849. Seine „Sophie“, eine geborene Münchenerin (1820), ist am 3. Mai 1887 hier gestorben. — Hervorragende Gastspiele absolvirten während dieser Periode Emil und Karl Devrient, Agnese Schebest, Julie Rettich, Jenny Luxer, Karl Caroché und J. A. Tischatschek. Im Schauspiel kamen Salms „Grifeldis“ und Bauernfelds „Bürgerlich und romantisch“ zur ersten Aufführung; überdies zeugte diese Periode von einer sehr sorgfältigen Pflege classischer Werke. —

Die Devrients waren fleißige und stets willkommene Gäste der Münchener Hofbühne; am häufigsten aber besuchte uns Emil Devrient. Er war der Repräsentant der classisch-idealen Bühnenwelt und als Schauspieler der beliebteste und berühmteste unter den drei Brüdern. Eduard besitzt vielleicht die geringsten Mittel, dafür aber die gründlichste wissenschaftliche Durchbildung, die dem genialen Karl mangelt. Emil vereinigt dagegen diesen Grad geistiger Höhe mit schönen Naturmitteln und weiser Gemessenheit, verbunden mit dem Wohlgefälligen und Edlen, ja poetischen seiner ganzen Erscheinung. Aus diesem Grunde sind auch seine Erfolge bedeutender und nachhaltiger gewesen, als die seiner Brüder, obgleich auch ihm die eigenthümliche, immer neugestaltende Empfindungskraft, die seinen Oheim, den großen Ludwig charakterisirte, abgeht. Sehr treffend hält Karl Weyel in seinen „Erinnerungen aus meinem Theaterleben“ Almanach Jhrg. 1880,

die drei Brüder auseinander, indem er sagt: „Karl hieß unter seinen Brüdern der „geniale“, Emil der „ideale“ und Eduard der „gelehrte“. Man kann diese Bezeichnung gelten lassen, insofern sie in aller Kürze die hervorstechendsten Eigenschaften ausdrücken soll, ohne für erschöpfend gelten zu wollen. Mit dem Wort „genial“ verband man eine gewisse Zerfahrenheit in der Auffassung und Durchführung der Rollen, eine Manier in der Sprechweise, ein schlodderiges Sichgehenlassen; das Wort „ideal“ wies Emil eine Schranke an, die unübersteigbar für ihn sein sollte — man setzte später die Bezeichnung „unser Emil“ an dessen Stelle, in allen größeren Städten Deutschlands, wo er gastirte, nannte man ihn so; das Prädikat „gelehrt“ indessen, wie ehrenvoll es auch für Eduard sein sollte, nahm ihm den Nimbus des großen Schauspielers. Die öffentliche Meinung erlaubt dem darstellenden Künstler nun einmal keine Gelehrsamkeit. — Wie wir wissen, war Karl Devrient fünf Jahre mit der berühmten Wilhelmine Schröder vermählt. Karl ist am 5. März 1799 in Berlin geboren und am 3. August 1872 in Lauterburg a. Harz gestorben. Im gleichen Jahre und Monat ist dessen Bruder Emil, der 1803 das Licht der Welt erblickte, in Dresden gestorben, während Eduard 1801 geboren, am 4. Oktober 1877 in Karlsruhe das Zeitliche segnete. — Julie Rettich war eine gefeierte Tragödin und gastirte dreimal an unserer Hofbühne, das letztemal unter der Dingelstedt'schen Aera 1854. Ihre Glanzrollen sind „Jungfrau“, „Gretchen“, „Stuart“ und „Elisabeth“ gewesen. Julie Rettich, geb. Gley, war 1809 zu Hamburg geboren und ist in Wien 1866 gestorben. — Leider ein nur einmaliges Gastspiel absolvirte die beste „Susanne“ der Welt, Jenny Luher, an unserer Bühne. Damals war das Münchener Publikum einig in seinem Lobe, wenn es sagte: „Solchen Gesang mit solcher Seele und Wärme gepaart, haben wir noch nie gehört!“ Aber auch als Darstellerin entzückte Jenny Luher. Da war nichts gesucht oder gemacht; natürlich und lebhaft spiegelte sich in ihren Mienen die Schalkheit; die Bewegungen ihres Körpers waren musterhaft und blieben stets graziös. Jenny Luher war nicht nur die große Künstlerin, sondern auch eine geistreiche, liebenswürdige Frau. Den Gipfelpunkt ihres Ruhmes erreichte sie als Primadonna der Wiener Oper und dieses Institut hat auch seit dem Abgange der Luher bis auf den heutigen Tag keine ähnliche dramatische Sängerin mehr besessen. Der sie damals umgebende Künstlerkreis, dem die Hasselt, Heinesetter, Staudigl u. s. w. angehörten, machte aus den damaligen Aufführungen großer Opern unvergleichliche Mustervorstellungen, von denen das musikalische Wien heutzutage noch spricht. Was aber der genialen Luher am höchsten angerechnet werden muß, ist ihre deutsche That, indem sie angesichts der französischen und italienischen Wirthschaft, unter der die Oper damals litt, die vaterländische Arbeit förderte und überall, wo sie nur immer konnte einen Marschner, Lindpaintner, Lachner, Kreutzer und Lorking auf den Brettern einbürgerte. Jenny Luher wurde am 4. März 1818 in Prag geboren, ging im zehnten Lebensjahre mit ihrer Mutter nach Wien und kam dort in die strenge, langwierige Schule des Neapolitaners Ciccimarra. Vierzehn Jahre alt, betrat sie als Sräulein vom See in der gleichnamigen Oper von Rossini zum erstenmal die Prager Bühne und schon mit sechzehn Jahren feierte sie wahrhaft europäische Triumphe in Teplicz, als dem Monarchencongreß (1835) die ausgezeichnete Operngesellschaft des Prager Theater vorgeführt wurde. Während Jenny Luher 1842 in London gastirte, lernte sie Franz Dingelstedt kennen, der diesen strahlenden Stern 1844 der deutschen Kunst im fünfundzwanzigsten Lebensjahr, im zehnten ihrer Theaterlaufbahn entführte. Ihr letztes öffentliches Auftreten erfolgte 1853 in Coburg als Gast des Herzogs in dessen Oper „Santa Chiara“. Jenny Luher ist am 3. October 1877 in Wien gestorben. —

Ein theatergeschichtliches Ereigniß des Jahres 1839 für unsere Hofbühne ist das erste Gastspiel des Altmeisters deutscher Sangeskunst, Joseph Tischatscheks. Voller 28 Jahre sind seitdem verstrichen, bis dieser auserlesene Sänger wieder in München sang; und leider war sein zweites, auch sein letztes Gastspiel an unserem Nationaltheater. Tischatschek hat seiner Kunst nicht nur eine wunderbare Tenorstimme von seltener Kraft, großem Umfang, schönem männlichen Klang

entgegengebracht, sondern auch Begeisterung und wahres, inniges Verständniß. Der wahrhafte Repräsentant der Helden sämtlicher großen deutschen und französischen Opern, riß er in diesen zur höchsten Begeisterung hin und entzückte den Laien ebenso sehr wie den Kunstkenner. Für seine Urtheilsschärfe spricht die allgemein bekannte Thatsache, daß namentlich er es war, der in Dresden Richard Wagners Bedeutung sofort erkannte, nach Kräften den Absichten des Meisters der Gegenwart zu Diensten war und durch Ausdauer und Energie sie förderte. So war Tischatschek auch seiner Zeit der beste Repräsentant des „Tanhäuser“, und neben ihm wird vielleicht nur mehr Nieman stehen, der alle die Anforderungen dieser gewaltigen Aufgabe in höchster Vollendung erfüllt. Richard Wagner zeichnete „seinen“ Sänger bei jeder Gelegenheit besonders aus, doch auch Meyerbeer schätzte Tischatschek hoch und schrieb ihm: „Ihnen gehört die zweite Vaterschaft meiner Werke.“ Joseph Alois Tischatschek ist am 11. Juli 1807 zu Ober-Weckelsdorf in Böhmen geboren, widmete sich anfangs dem Studium der Medizin und trat von einem unwiderstehlichen Drang zur Bühne erfaßt, 1830 als Chorsänger in den Verband des Wiener Kärntnerthortheaters. Gleichzeitig genoß er aber bei Ciccimarra weitere gesangliche Ausbildung, die ihm die Möglichkeit zu einem ersten Engagement in Graz gab. Später kam Tischatschek nach Dresden, wo er sich unter dem Einflusse der genialen Schröder-Devrient zu jenem unvergleichlichen Helden Tenor entwickelte. Der 18. Januar 1886 ist der Todestag des großen Sängers. Mit fürstlichem Gepränge wurde Tischatschek auf dem Dresdner Friedhofe beerdigt. — Agnes Schebest war eine gefeierte Sängerin, welche die Natur mit einer wohlklingenden Mezzo-Sopranstimme, einem dramatischen Talent und einer schönen Persönlichkeit ausgestattet hatte. Die Künstlerin war 1813 zu Wien geboren und ist 1870 in Stuttgart gestorben. —

Wir müssen hier ergänzend nachtragen, daß der Schauspieler Meyrner, der den großen Eclair ersetzen sollte, nicht gefiel, dafür wurde der Heldenspieler Ludwig Hölken engagirt.

Diese tüchtige Kraft gehörte 16 Jahre unserem Institute an. Ludwig Hölken geboren 1792 zu Frankfurt, gestorben 13. April 1857 in München. In diesem Jahre (1839) debütierte auch Karoline Heknecker, eine spätere Stierde unserer Oper. Heknecker ist eine Schülerin des Lieder-Componisten und Sängers Leopold Lenz gewesen, der dem Hoftheater als ausgezeichnete Bassist und Regisseur volle dreißig Jahre angehörte (1825—1855). Ihr erstes Debüt war „Isolella“ in der „Unbekannten“, ihr zweites „Pamina“, beide hatten außerordentlichen Erfolg. Die 17jährige Künstlerin besuchte auf Anrathen der Intendanz zwei Jahre lang das Mailänder Conservatorium und trat Ende des Jahres 1841 wieder in das Münchener Ensemble ein. Hier wirkte nun die Sängerin volle zehn Jahre lang in ausgezeichnetster Weise und brillirte als „Nancy“, „Norma“, „Katharina Cornaro“, „Euryanthe“. Zum letztenmal trat sie als „Lady Macbeth“ in Chelard's Oper „Macbeth“ auf und entsagte 1849 für immer den weltbedeutenden Brettern. Doch erfreute die Sängerin in Concerten als Frau von Mangstl noch öfters unser musikliebendes Publikum durch ihren herrlichen Gesang. Caroline Heknecker, verh. von Mangstl, ist 1822 in München geboren und ebendasselbst 1888 gestorben.

Unter den Schauspiel-Novitäten nimmt Shakespeare's „Bezähmte Widerspänstige“ die erste Stelle ein, ohne gerade sonderlich gefallen zu haben. In der Oper hatten besonders Adam's „Bauer von Preston“, Donizetti's „Liebestrank“ und „der schwarze Domino“ von Auber viel Glück.

Das Theaterjahr 1840 brachte dagegen Gluck's „Alceste“, Corring's „Die beiden Schützen“ und Bellini's „Puritaner.“ — Die Sängerin Vial ging ab, an ihre Stelle trat Adele Jazédé; ferner wurde durch das Engagement des Bassisten Julius Krause der Oper eine vorzügliche Kraft zugeführt. Adele Jazédé vereinte mit einer hübschen Figur eine sympathische Stimme, die jedoch in den höheren Lagen etwas gepreßt klang, auch ihre Darstellungsart enthielt viel Gefuchtes und Unwahres. Julius Krause gehörte unserer Bühne leider nur

vier Jahre an. Unter den zahlreichen Gästen dieses Jahres befand sich auch Heinrich und Auguste Anschütz. Ersterer 1787 zu Luckau geboren, betrat 1807 in Bamberg zum erstenmal die Bühne. Tiefe und zugleich Wahrheit der Auffassung zeichneten seine Helden- und späteren Charakterrollen vortheilhaft aus, dazu war ihm das Aeußere ebenso günstig wie sein wirkungsvolles Organ. Die „Anschütz“ sind überhaupt eine bekannte und berühmte Schauspielerfamilie gewesen und haben sich in Olga Anschütz (Meininger Hoftheater) und Rosa Anschütz verheiratete Hellmesberger (Wiener Burgtheater) bis in unsere Tage auf den Brettern erhalten. —

In diese Periode fiel auch die Einführung der neuen Decorationen mit geschlossenen Seitenwänden anstatt der früheren auf beiden Seiten gleichmäßig aufgestellten Coulissen; die bei Werken der Architektur, wie der Landschaft Anwendung fanden. Ihre Vorzüge in Bezug auf Wahrheit und Schönheit sind bekannt. Mit diesen Decorationen sind die Salons fermés verwandt, welche gleichfalls mit Entfernung der Coulissen, die Zimmer, wie sie in Wirklichkeit sind, geschlossen wiedergeben. Diese Salons fermés sind seit 1839 auf unserer Hofbühne in Anwendung.

Das Jahr 1841 brachte uns die Sahrensflucht dreier mit den ersten Sächern betrauter Mitglieder: der Madame Schenk, die eine Spazierfahrt nach Amerika mit „Begleitung“ unternahm, des Schauspielers Sorst und der Sängerin Mink. In die Lücke der Letzteren trat die Seknecker, die eben aus Mailand zurückkehrte und außerdem wurde für das Schauspiel Marie Denker, eine vorzügliche Kraft engagirt. Die treffliche Schauspielerin wirkte in hochverdienstlicher Weise bis zu ihrem Tode, ein und vierzig Jahre an unserer Bühne.

Erwähnenswerth sind die schon seit Jahren eingeführten Sastnachtsspiele, welche stets am Sastnachtsdienstag, Vormittags 10 Uhr, im kgl. Theater gegeben wurden. In diesen Vorstellungen wurden Schwänke aufgeführt, die Alles erlaubten, selbst den derbsten Scherz, wenn nur dabei nicht die Sitte verletzt wurde. Im Jahre 1841 bestand diese Vorstellung in einer Sastnachtschau*), die sich auf die Zeit von 1450 bis auf das obige Jahr erstreckte. Es wurde: 1) „Des turken Vaszenachtspiel“ von Hans Rosenplüt, genannt der Schnepferer; 2) „Des Bawern Knecht will zwo Srawen han“, Sastnachtspiel von Hans Sachs; 3) „Herr Peter Squenz“, Schimpfspiel von Andreas Gryphius; 4) „Sylvia“, Schäferspiel von Chr. Sürchtgott Gellert, und zum Beschluß: 5) „Bär und Bassa“, Posse von Blum, aufgeführt. Diese Spiele, die im 15., 16., 17. und 18. Jahrhundert geschrieben, trugen den Charakter jedes dieser Jahrhunderte in Bezug auf Sprache, Geschmack und Bildung und boten sonach ein historisch-literarisches Interesse. — Eine außergewöhnliche Kunsterscheinung in den Räumen unseres Hoftheaters in Form eines Künstler-Maskenballs vom 17. Sebruar 1840 ist gleichfalls nachzutragen, und deren Registrirung dürfte schon deshalb um so eher gerechtfertigt sein, als sie eine glanzvolle, bedeutsame Entwicklungsperiode deutscher Kraft, Kunst und Wissenschaft im lebendigen Bilde veranschaulichte. An der Ausführung theilnahmen circa 600 Künstler und Kunstfreunde. Die Generalidee des Festes war der Sage entnommen, dergemäß Kaiser Maximilian I. während einer Anwesenheit in Nürnberg Albrecht Dürer'n durch Verleihung eines Wappens ausgezeichnet und die genannte Stadt zu Ehren des Kaisers verschiedene Festlichkeiten veranstaltet haben soll. Auf diese Weise ergaben sich die verschiedenen Theile des Zuges von selbst: auf der einen Seite der Zug der Ritterschaft, in welchem der ritterliche Kaiser, auf der andern Seite der Zug der Bürger, in welchem der kunstreiche Albrecht Dürer den Mittelpunkt bildeten. Wenn man sich das Costüm eines Jeden mit künstlerischer Liebe bis ins Einzelne genau und charakteristisch durchgeführt denkt, so läßt sich wohl der fascinirende Eindruck dieses großartigen Bildes begreifen, den es auf das 4000 Köpfe starke Auditorium ausübte.

*) Th. von Küstner „34 Jahre meiner Theaterleitung“.

„Da rauschten die Pauken und Trompeten“, schreibt Küstner in seinem Theaterbuche, „und nach dem Takte eines alterthümlichen Marsches nahte der schlichtere Bürgerzug, eröffnet von Zug- und Zunftführern und zunächst gefolgt von der Meistersängerzunft; der zuletzt allein mit dem großen Buch geht, ist der schwänkereiche Schuster Hans Sachs. Dieser Zunft folgen die Bader, Doktoren, unter ihnen Hans Volz und Rosenplüt, der die ersten Keime zur deutschen dramatischen Literatur legte; ferner die Zünfte der Schächler, Brauer, Metzger, Bäcker, Schuster, Schneider u. s. w.; an vorbenannte schlossen sich die Uhrmacher und Schlosser, unter denen sich Peter Hele, der Erfinder der Taschenuhren befand, Buchdrucker und Sormschneider, unter ihnen der berühmte Buchdrucker Johann Petrejus und der Sormschneider Hieronymus Rösch, der die meisten Holzschnitte zur Ehrenpforte Maximilians fertigte. Hierauf folgte die kunstreiche Zunft der Silber- und Goldschmiede, der Kupfertreiber und Ornamentschneider, unter Letzteren Hans Sren und Veit Stoß, von welchem der in Holz geschnittene Englische Gruß in der St. Lorenzkirche in Nürnberg herrührte. Unwillkürlich erheitert sich der Blick, wenn mit der Zunft der Gelb- und Kupfergießer der Meister Peter Vischer erscheint, im groben Arbeitskittel mit Schurzfell und Silzkappe, wie er sich selbst in seinem und seiner Söhne berühmtesten Werke, an dem Sebaldusgrabe in Nürnberg, abgebildet; endlich kam die Zunft der Maler und Bildhauer mit Meister Albrecht Dürer, dem ein Edelknabe das ihm vom Kaiser verliehene Wappen voranträgt; den Schluß bilden Bürgermeister, Rathsherren, Patrizier und Bürger mit Frauen und Jungfrauen. — Ein kriegerischer, klangvoller Marsch verkündet die Ankunft des Kaiserzuges, der durch drei Zugführer und eine Rote Lanzenknechte angeführt wird; ihnen schließen sich Herolde, Edelknaben und zuletzt die edle Jägerei mit lebendigen Falken und dem Oberjägermeister an, worauf, umgeben von Sackelträgern mit vergittertem Antlitz, der Kaiser folgt. In seiner Nähe sind Kunz von Rosen, der lustige Rath des Kaisers; hinter ihm sieht man den Herzog Erich von Braunschweig, der in der blutigen Schlacht bei Regensburg dem Monarchen das Leben rettete, Georg Sreundsberg und andere Feldhauptleute; zuletzt der ritterliche Beschützer aller Verfolgten, Franz von Sickingen. Es würde zu weit führen, das prunkhafte Gefolge von Ritter und Würdenträger jeder Art hier weiter zu registriren, wir bemerken nur noch, daß das Ganze der Zug des Bergkönigs schließt, der, von stufengrabenden Gnomen und koboldartigen niedlichen Bergknappen umgeben, das greise Haar mit hoher Krone geschmückt, auf felsigem Wagen sitzt, während hinter ihm ein Kobold Münzen trägt, die von den Pagen „Gold“ und „Silber“ in Empfang genommen und dem Sackelmeister übergeben werden, der sie unter das Volk wirft.

Dreimal machten die Züge die Runde durch den Saal und stellten sich sodann vor der königlichen Loge auf, um dem großmüthigen Pfleger und Beschützer der bildenden Kunst eine Ovation zu bringen. Hierauf nahm das Fest seinen weiteren Sortgang, dessen Beschreibung außer dem Bereiche dieser Schrift liegt. Das war der Carnival der Künstler im Jahre 1840. —

Noch eines anderen feierlichen Momentes in den Räumen des Münchener Hoftheaters gedenkt Theodor von Küstner in seinem Werke, der den von Rom kommenden Thorwaldsen zum Gegenstand hatte. Als ein Fürst der Kunst, der in seiner Statue Kurfürst Maximilian I. von Bayern zu München sich einen nie vergänglichen Thron erbaut hatte, wurde er in der Stadt empfangen und in allen öffentlichen Räumen und Versammlungen festlich begrüßt. Auch in das Theater wurde er zu einer Vorstellung des „Hamlet“, worin Emil Devrient die Titelrolle mit größtem Beifall gab, geladen. Als der hohe Greis mit schönem weißen Haarschmuck und weißen herabwallenden Locken, Milde und Adel in seinen Zügen, in die für ihn bestimmte Loge eintrat, wurde er von der Versammlung mit einem allgemeinen Willkommen begrüßt. Es war ein Erguß der Verehrung und Begeisterung, die alle Herzen und Geister vereinte. Eine solche Seier ehrt die Kunst und die Künstler und entschädigt sie reich für viele Opfer, Kränkungen und Entbehrungen. —

Nach dieser etwas weitläufigen Abschweifung, die der geneigte Leser gütigst entschuldigen möge, kehren wir wieder zu unserem Repertoire von anno 1841 zurück und haben in erster Linie

die erstmalige glückliche Aufführung von Scribe's „Ein Glas Wasser“ zu erwähnen. Wie noch heutzutage, so zündete schon damals das geistvolle Lustspiel und erlebte in rascher Reihenfolge fünf Wiederholungen. Die Herzogin Marlborough gab Therese Dessoir als Gast. In der Oper waren es vornehmlich Marschner's „Vampyr“, Lortzing's „Saar und Simmermann“ und Lachner's „Katharina Cornaro“, die allgemeines Aufsehen und größte Theilnahme erregten. Die beiden letztgenannten Werke zählten geraume Zeit zu den verlässlichsten Zugstücken. Die Aufführung der „Katharina Cornaro“ gehörte zu den vorzüglichsten Erscheinungen, welche damals in München über die Bühne gegangen, sowohl was Darstellung als die ganze äußere Einrichtung in Bezug auf Costüme und Decorationen betrifft. Namentlich wird es interessiren, zu erfahren, daß das Costüm der Katharina nach einem Bilde der Königin von Cypern von Titian ausgeführt wurde. Die Decorationen sind von Simon Quaglio entworfen und gemalt worden. Bei dieser Oper sind bereits die Decorationen mit geschlossenen Seitenwänden, von denen wir früher sprachen, die Theodor von Küstner aber dioramartige Decorationen nennt, in Anwendung gekommen. —

Auch illustre Gäste brachte dieses Theaterjahr, von denen obenan wieder Emil Devrient, dann aber Theodor Döring stehen, der außer diesem Gastspiel nur noch einmal im Jahre 1854 unter Intendant Dingelstedt unsere Bühne besuchte. Döring kam nach Seydelmann's Tod im Jahre 1844 bereits an das Berliner Hoftheater und wurde dort der Alles bezaubernde Liebling der preussischen Residenz. Theodor Döring 1803 in Warschau geboren, ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt, betrat 1825 in dem Berliner Gesellschaftstheater „Urania“ zum erstenmal die Bretter, die die Welt bedeuten. Er selbst bekennt, die Versuche sind nur mäßig gelungen, da sein jugendliches Feuer ihn verleitete, der Liebhaberin immer die Arme und Hände so braun und blau zu drücken, daß keine mehr mit ihm spielen wollte. Sein alter Oheim, ein höherer Staatsbeamter, verweigerte ihm alle Mittel für die Bühne, seine Tante gab ihm ihren Stuch anstatt Geld. Gewiß ein netter Anfang! Aber Döring reiste in das Engagement ab und gehörte längere Zeit einer wandernden Komödiantentruppe an und hatte obendrein nur schlechten Erfolg. Sein erstes Debut fiel gar kläglich aus. Er hatte nur drei Worte zu sagen, aber der Anblick des Publikums hatte ihn so konfus gemacht, daß er kein Wort mehr herausbrachte und wie eine Bildsäule dastand. Der Vorhang mußte fallen. Mit Fußtritten und Sauftschlägen ward der arme Debutant in die Garderobe gestoßen. Der Direktor verfluchte ihn, erklärte sich durch ihn ruinirt; der Unglückliche schlich vernichtet nach Hause. Zwei Tage darauf mußte er im „Alpenröslein“ als Liebhaber auftreten. Ein wieherndes Gelächter schallte ihm entgegen. Döring mit dem Muth der Verzweiflung preßte die Liebhaberin mit so wahnsinniger Inbrunst an sich, daß sie laut aufschrie und das Gelächter, gemischt mit ironischem Bravo, wiederum ausbrach. Trotzdem ward dießmal das Stück wenigstens zu Ende gespielt, und mit einem matten Strahl von Hoffnung im Herzen begab sich der Debutant nach Hause. „Indeß“, klagte Döring, „drei Wochen lang vergaß mir das Publikum mein erstes Malheur nicht; eben so lange blieb mein Erscheinen immer von komischer Wirkung auf dasselbe, ich erlebte jeden Abend denselben Hohn.“

Döring mußte Alles durcheinander spielen; so erhielt er eines Tages die Rolle des Portefaisen-Trägers in der „Schachmaschine“ und damit zeigte ihm, wie er selbst sagte, das Schicksal den Weg, den er einzuschlagen habe. So klein die Rolle war, sie gab ihm Gelegenheit, sein komisches Talent zu entfalten. Er erntete den ersten Applaus und der Direktor rief, ihm die Hand auf die Schulter legend: „Jetzt weiß ich, wozu ich Sie allenfalls gebrauchen kann! Mit den Liebhabern ist's nichts; komische Rollen und Kanailen werden Ihnen besser gerathen“ und das bestätigte sich. Von da ab ging Döring's Stern als eine herrliche Erscheinung am deutschen Kunsthimmel auf und hielt sich ein halbes Jahrhundert lang im Glanze ungetrübter Leuchtkraft. Theodor Döring nahm im 75. Lebensalter Abschied von den Brettern und starb noch im selbigen Jahre. — —

Theodor von Küstner schildert in seinem früher erwähnten Buche unser hochverdientes, ehemaliges Mitglied Constanze Dahn als eine ebenso interessante als schöne Dame, die, als sie in der ersten Jugend nach München kam, an eins der glücklichsten Bilder von Goethe's Mignon mahnte. Ihre Auffassung der Rollen schildert der Intendant als eine sehr geistreiche; ihr Muthwille, ihr Schmerz konnte das weitgestellteste Ziel erreichen, ja sogar manchmal übertreffen. — Ueber den Schauspieler Urban, dessen Vortrefflichkeit und dessen frühen Tod wir bereits berichtet, sagt Herr von Küstner, daß er in der Reihe der deutschen Schauspieler einen der ersten Plätze eingenommen hat. Von der Natur gerade nicht mit jener Sigur bedacht, die auf der Bühne imponirt, machte sein inwohnendes Talent, sein reger Geist, seine oft geniale Darstellung dieses leicht vergessen. Selten hat ein Schauspieler eine edlere, geistreichere und ausdrucksvollere Physiognomie gehabt, und in seinem klaren, flammenden Auge lag der Spiegel der Seele, der Abglanz einer ewig bewegten, oft nur zu stürmisch aufgejagten Seele. Urban war ein denkender und kenntnißreicher Schauspieler; eine sorgfältige Ausbildung seines Geistes und seines Wissens ließen ihn bald nicht nur mechanischer Schauspieler, sondern bildender und schaffender Künstler in seinem Sache werden. (Leider ist Urban, wie wir wissen, für die Kunst zu früh gestorben.) —

Serdinand Lang, der früher Liebhaber spielte, warf sich unter mir in das komische Sach und erlangte darin eine große Beliebtheit beim Publikum. In seiner Komik war so gar nichts Gemachtes, sie erregte die größte, unbefangenste Heiterkeit. Lang war zugleich ein trefflicher Coupletsänger. Es ging ihm, wie vielen beliebten Komikern: kam ihm ein glückliches Impromptu auf die Zunge, so mußte es heraus, auch wenn es gegen die gesetzlichen Vorschriften war. Nachdem er mehrere Verweise deshalb erhalten, konnte er es sich doch nicht versagen, als er nach einem Stück hervorgerufen wurde, mit einem großen Schloß vor dem Munde zu erscheinen, was natürlich einen rauschenden, tobenden Beifall zur Folge hatte. Er erhielt Mufe und Zeit den Rausch in einem mehrtägigen Arrest auszuschlafen. — —

Das bedeutsamste Ereigniß des Jahres 1842 war der Rücktritt Theodor von Küstners von der Oberleitung des Hof- und Nationaltheaters. Der natürliche Anlaß war der glänzende Antrag von Seiten des Ministers des kgl. Hauses, des Fürsten von Wittgenstein zur Uebernahme der Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin. Doch, es hieße den Intendanten verkennen, wenn man behauptete, daß es der materielle Gewinn allein war, der ihn bestimmte, München zu verlassen, das Hauptmotiv seines Abganges bildete vielmehr, der höhere Standpunkt, den er dort einzunehmen vermochte. Das königliche Theater in Berlin, war im Vergleich mit unserer Bühne im Besitze von weitaus größeren Mitteln, was natürlich einen Rückschluß auf eine erhöhte Kunstthätigkeit bot und diese reizte den thatendurstigen Bühnenleiter.

Hat sich je die öffentliche Stimme über etwas übereinstimmend ausgesprochen, so war es bei dem Abgange dieses Mannes der Fall. Allgemein erkannte man die Vorzüge seiner Leitung sowohl in artistischer als finanzieller Hinsicht an und diese treten um so glänzender hervor, je weniger man die Schwierigkeiten und Hindernisse, mit denen er zu kämpfen hatte, aus dem Auge verliert. Die Ersparungen an überflüssiger Ausgabe und Mehrbeträge der Einnahme verwendete Küstner lediglich zur Verbesserung der Kunstanstalt und zur Erhöhung des sehr niedrigen Gagenetats; ferner zur Vermehrung der Ausgaben für Manuscripte und Partituren an Dichter und Componisten und endlich für eine, eines kgl. Theaters würdige, reiche Ausstattung an Decorationen, Costumen u. s. w. Namentlich weisen die Repertoireübersichten ein sowohl durch Novitäten ausgezeichnetes, als aus älteren gediegenen Werken zusammengesetztes sogenanntes stehendes Repertoire nach. Herrn von Küstner's Abgang war ein großer Verlust für die Nationalbühne und diese Lücke konnte auch nicht sofort ersetzt werden. Der Intendant wurde durch ein allerhöchstes Handschreiben, datirt vom 30. Januar 1842, ausgezeichnet, überhaupt benutzte König Ludwig jede Gelegenheit, sogar noch von Athen und Rom aus, seinem früheren Bühnenleiter Worte

der Anerkennung und Dankbarkeit zu schreiben. Außerdem bethätigte sich die allerhöchste Zufriedenheit durch Verleihung des Ritterkreuzes vom Verdienstorden des heiligen Michael, das sich später durch die Gnade des Königs Max in das Comthurkreuz desselben Ordens verwandelte. Aber auch von Seite der bewährtesten Hüter der Kunst und Wissenschaft als: Eduard von Schenk, Thiersch, von Schelling, den Gebrüdern Markgraf u. s. w. erfreute er sich der größten Achtung und Anerkennung und sein Abgang hinterließ überall und an allen Orten tiefstes Bedauern.

C. Theodor von Küstner ist der Mitbegründer des deutschen Bühnenvereins, der Vorkämpfer für die Autoren-Antheile, der trefflichst historisch-statistische Schriftsteller gewesen. Außerdem hatte Küstner im Auftrage des Königs ein neues Theatergesetzbuch ausgearbeitet, das am 26. Dezember 1841 publizirt wurde und das heutzutage noch den bestehenden Disciplinarsatzungen der Hofbühne zur Grundlage dient. Seine Liebe zur Kunst und zum Künstlerstande, seine Gerechtigkeitsliebe, seine umfassenden Kenntnisse sichern ihm für alle Zeiten einen hervorragenden Ehrenplatz in unserer Theatergeschichte.

C. Theodor von Küstner's Bühnenthätigkeit umfaßte die Jahre 1817—1851; demnach war er volle 34 Jahre Bühnenleiter. General-Intendant von Küstner ist am 28. Oktober 1864 zu Leipzig gestorben.

Die ersten humoristischen Vorträge hielt Saphir*) 1832 im Museum; wie die Schellenkappe ihm zu Gesicht paßte, zeigen die Titel seiner Schriften: „Dumme Briefe. Humoristische Glasperlen“ u. s. w. Stadtklatzsch und Knoblauchsdunst bilden Inhalt und Würze seiner satyrischen Druckfachen. Die Tagsblätter fielen über ihn her, Kunde hieß man nach ihm und brachte ihn als Carrikatur an alle Straßenecken, auch auf die Bühne. Auf Allerhöchsten Befehl 1832 ausgewiesen, kehrte er doch mit erlangter Gnade bald wieder von Paris zurück. Erst die Ernennung zum Hoftheater-Intendantzrath stimmte ihn friedlicher, obwohl er ohne Gehalt und Sunktion blieb. Nach vielen Schicksalschlägen, sogar vom Maler Hahn persönlich ausgehauen, wiewgleich nicht in Stein, fuhr der Geistreiche endlich zu Bäuerle nach Wien.

Der Wikbold, der sich für einen zweiten Jean Paul ausgab, war auch gegen den ihm wohlwollenden König impertinent, und persiflirte namentlich seine Distichen über die italienischen Landschaften recht frech. Als er einst mit einem zerknitterten Calabrese durch den Hofgarten schlenderte und dem freundlich grüßenden Monarchen in den Weg trat, redete dieser ihn an: „Was ist das für ein Hut?“ — „Silz, Majestät!“ versetzte der Sohn Israels. Aber der geistreiche Fürst gab ihm schnell zurück: „Also auch ein Wasserdichter!“ und ging, wie immer mit schnellen Schritten seines Weges. —

*) Dr. Sepp: Ludwig August.

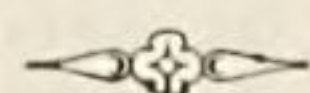




VII. Capitel.

(Zeit 1842—1849.)

Graf von Ursch; Adolph Christen; Dr. Martin Härtinger; die Berufung des Major August von Frang zum Intendanten. — Charlotte von Hagn; Anton Mitterwurzer; Jenny Lind; Heinrich Büttgen; August Kindermann; Genast über die Münchener Bühne. — Die Abdankung König Ludwigs I.



An Stelle C. Theodor von Krüftners trat mit 1. Sebruar 1842 Eduard Graf von Ursch, ein vollendeter Hofmann, der aber für sein Amt nichts weiter mitbrachte, als einen guten Willen, verbunden mit einer sehr lobenswerthen Selbsterkenntniß, den Rath bewährter Sachmänner gelten zu lassen. Diesem glücklichen Umstande verdankt das Jahr 1842 vorerst die Erhaltung des vorhandenen Kunstpersonals und dessen treffliche Ergänzung, dann die Befestigung eines gut gepflegten Repertoirs. Das Regiment des Herrn Grafen dauerte jedoch nur bis 1. Sebr. 1844; verschiedene Mißerfolge auf dem Gebiete der Oper sollen ihm das Theatergeschäft verleidet haben. Sein Nachfolger wurde, wie wir später sehen werden, Major August Freiherr von Frang.

Das Theaterjahr 1842 brachte vor Allem an Stelle der ausscheidenden Jazedé die ausgezeichnete Koloraturfängerin Henriette Rettich und den genialen Schauspieler Adolf Christen. Für den abgehenden Musikdirektor Röder wurde Ignaz Lachner gewonnen.

Henriette Rettich war die erste „Eudoxia“ in Halevys Jüdin, und das erste „Gretchen“ in Lorking's „Wildschütz“. Die Kritik rühmte ihre schöne, liebliche Stimme nicht minder als ihre brillante Gesangstechnik; ihre Koloraturen glichen einem Perlenregen. Die gefeierte Sängerin gehörte unserer Oper von 1842 bis zu ihrem, am 14. September 1854 erfolgten Tode an. — Auch Adolf Christen, geb. 1811, hat sich, gleich allen Jüngern Italiens, aus kleinen, schwierigen Anfängen herausarbeiten müssen; künstlerische Enttäuschungen und materielle Entbehrungen sind auch ihm jahrelange treue Begleiter gewesen. Sein Engagement an der Münchener Hofbühne verdankte er der warmen Empfehlung des hochverdienten Meisters Friedrich Dahn und seit dieser Zeit gehörte Christen, also volle dreißig Jahre, unserem Hoftheater an. Gehoben von einer aus-

erlesenen Künstler-schaar, unterstützt von einem verständnißreichen Publikum, hat Adolf Christen Gebilde geschaffen, welche unvergeßlich sind. Sein feiner, discreter, niemals die Grenze des Erlaubten überschreitender Humor, seine lebenswürdige, geistvolle Auffassung, seine elegante Erscheinung und das ansprechende Organ, sicherten ihm stets, wenn er die Bretter betrat, herzliche und freudige Anerkennung. Die deutsche Bühne hat kaum in den letzten Decennien einen ereicheren Chargenspieler, einen feineren und vollendeteren Bonvivant besessen. (Die künstlerische Erbschaft hat zum größten Theile unser Häußer übernommen und sich durch hervorragendes Talent und feinen Takt als würdiger Nachfolger erwiesen.)

Schwankende Gesundheit und Sehnsucht nach Ruhe ließen im Jahre 1874 in Christen den Entschluß reifen, sich von der Bühne, auf welcher er große und reiche Triumphe geerntet, zurückzuziehen.

Und er hat dies auch an der Seite seiner liebenden Gemahlin, der berühmten Tragödin Clara Ziegler, welche er 1876 heirathete, gethan. Um beide Gatten, die stets besorgt um ihr gegenseitiges Wohl blieben, war ein Band seltensten ehelichen Glückes geschlungen. Am 13. Juli 1883 wurde Adolf Christen, betrauert von der ganzen Stadt München, zu Grabe getragen. —

Von den Novitäten ist in diesem Jahre nicht viel zu berichten; Raupach und Birch-Pfeiffer beherrschten noch immer die Bühne, doch auch die Pflege classischer Werke wurde nicht vernachlässigt. Die Oper brachte außer Donizetti's „Lucia von Lammermoor“ und „Belisar“ nichts Bemerkenswerthes. Von den zahlreichen Gästen hat für uns das Gastspiel des Mannheimer Tenors Martin Härtinger die meiste Bedeutung, da dieser vorzügliche Sänger bereits vom nächsten Jahre ab, der Unsere wurde. Martin Härtinger war ein ausgesprochener Heldentenor mit einer großen, metallreichen Stimme, die jedoch in den höheren Lagen etwas gepreßt klang; seine Hauptstärke war der dramatische Gesang. Der Name Härtinger wurde zur besonderen Zugkraft für unsere Oper. Wenn Härtinger auf dem Sattel stand und eine seiner Glanzopern gegeben wurde, da gab es schwer noch einen Platz im Theater. Der Sänger, der sich allenthalben großer Beliebtheit erfreute, war außerdem auch ein vorzüglicher Darsteller. Martin Härtinger creirte u. A. in Auber's „Teufels Aetheil“ den „Rafael“; den „Eleasar“ in der Jüdin; (namentlich in dieser Partie erntete Härtinger große Triumphe, wie auch als Johann von Leiden im Prophet) den „Kronthal“ in Lorking's „Wildschütz“; „Idomeneus“ in Mozarts gleichnamiger Oper und den „Lyonel“ in Slotow's Martha. — Zu erwähnen ist noch das Gastspiel Joh. Senzl's mit seinem Kinderballet, das sich lebhaften Beifalles erfreute. — Das nächste Jahr führte wie schon erwähnt, zum Engagement des Tenors Härtinger, während der treffliche Bayer, der seine Stimme verloren hatte, in Pension ging. Alois Bayer*), seiner Zeit ein hervorragender Heldentenor, gehört unserer Bühne seit 1826 an und hatte somit eine siebenzehnjährige Dienstzeit hinter sich. — Das Schauspiel brachte „Doktor Wesp“ von Benedix, die Oper Donizetti's „Regimentstochter“ und Auber's „Teufels Aetheil.“ Von den Gästen ist vornehmlich Karl Grunert, mit dem wir uns später noch beschäftigen, zu nennen und Franz Liszt, der zwei Concerte gab. In dieses Jahr fällt auch das fünfzigjährige Künstler-Jubiläum der Schauspielerin Sophie Cramer**); sie feierte diesen Ehrentag als Oberförsterin in Iffland's Schauspiel „Die Jäger.“ —

Das Theaterjahr 1844 stellte den Major August von Sranz an die Spitze der Theaterleitung; gleichzeitig mit ihm wurden August Seigel zum Oberregisseur und Sriedrich Dahn zum Regisseur des Schau- und Lustspiels ernannt. Diese Ernennungen scheinen sich mit der Vermuthung zu decken, daß man dem Herrn Major, der bisher dem Theater ferne stand, mehr eine Hofcharge verleihen wollte, während die künstlerische Leitung in die Hände der ebengenannten beiden Regisseure gelegt wurde. Das Sängersonal wurde durch den Bassisten Allfeld er-

*) Alois Bayer † 7. Juli 1863 München.

**) Siehe eine Anekdote am Ende des V. Capitels.

gänzt. Im Schauspiel kamen zur erstmaligen Aufführung Alex. Dumas' „Srl. von St. Cyr“ und Gukow's „Sopf und Schwert.“

Die Oper brachte Halevy's „Jüdin“ und Lorking's „Wildschütz“. Reicher gestaltete sich das Repertoire im folgenden Jahre, wo wir u. A. im Schauspiel Laube's „Struensee“, Gukow's „Urbild des Tartuffe“ und das reizende, nach dem Französischen bearbeitete Lustspiel „Er muß auf's Land“ verzeichnen können, während die Oper mit Mozart's „Idomeneus“ und Slotow's „Alessandro Stradella“ glänzte. —

Von hervorragenden Gästen haben wir Joh. Nestron und Charlotte von Sagn zu nennen. Letztere, eine Schülerin der Marianne Lang und Sophie Schröder, gehörte als Heroine bereits von 1826–33 unserer Bühne an. Charlotte von Sagn war ein Münchener Kind und entzückte ebenso durch ihre vollendete Schönheit, wie durch ihr graziöses Spiel, indem sie ihre Rollen nicht conventionell, sondern nach eigener wärmster Empfindung aufgriff und nach dem Leben schuf. Charlotte von Sagn war nach den Zeugnissen der Zeitgenossen unstreitig ein großartiges Talent, feurig und erfindungsreich, feinsinnig und anmuthig; auch im Umgange und im Gesellschaftsleben bezaubernd witzig, huldigte sie im phantasievollen Uebermuth einer ungebundenen Lebensauffassung. Diese einstmals hochgefeierte Künstlerin (geb. 23. März 1809) soll zunächst durch ungünstige Verhältnisse ihrer Familie veranlaßt worden sein, sich der Bühne zu widmen und betrat am 29. August 1826 zum erstenmale die Münchener Hofbühne als „Asanasia.“ Ihr Erfolg führte zum Engagement, das aber Charlotte bereits nach sieben Jahren wieder eigenmächtig löste und nach wiederholtem Gastspiele eine Stellung am kgl. Schauspielhause in Berlin vorzog. Im Frühjahr 1846, also kurz nach ihrem letzten hiesigen Gastspiel, vermählte sich die Künstlerin mit dem Gutsbesitzer Alex. von Oven und betrat die Bühne nicht wieder. Die Ehe jedoch war keine glückliche und wurde später wieder getrennt. Charlotte von Sagn, verwitwete (geschiedene) von Oven, ist am 23. April 1891 in München gestorben. —

Das Theaterjahr 1846 führte der Münchner Oper eine erste Zierde und dem Publikum seinen Liebling: August Kindermann zu; außerdem wurde Heinrich Büttgen, der schon seit 1844 als Kunstleve thätig war, engagirt. Als Gäste verdieneten besonders Anton Mitterwurzer und Jenny Lind genannt zu werden. Im Schauspiel erwiesen sich nur Laube's „Karl's Schüler“ zugkräftig, während die Oper in Donizetti's „Lucretia Borgia“ und Lorking's „Waffenschmied“ glückliche Novitäten erhielt. Dr. Grandauer schreibt in seiner Chronik: „Selbst der Waffenschmied mußte sich mit einem halben Erfolge begnügen; zum Repertoire-Stück wurde die Oper erst, nachdem Kindermann den Stadinger übernommen hatte. Dem sonst vortrefflichen Pellegrini lagen Rollen dieser Art ziemlich ferne.“ Schließlich ist noch die „Loreley“ von Ignaz Lachner zu erwähnen.

Der Bariton Anton Mitterwurzer war an der Dresdner Hofoper engagirt. Sincerus sagt 1852 in seiner Schrift über die dortige Oper: Mitterwurzer und Tschatschek bilden jetzt die Hauptstützen unserer Oper, auf welche das Hauptinteresse sich concentrirt und nennt unter den hervorragendsten Partien des Künstlers: Simeon, Hans Heiling, Czar, Tell, Graf (Sigaro's Hochzeit) u. A. Was jedoch den Sänger rühmlichst auszeichnete, war die seltene Verbindung gleich großer schauspielerischer als musikalischer Leistungen, deren Höhe er nicht allein durch günstige Beanlagung, sondern auch durch fleißiges tiefes Studium erreichte. Anton Mitterwurzer*) gastirte nur noch einmal auf der Münchener Hofbühne und zwar im Jahre 1865, wo er in der Premiere Richard Wagner's „Tristan und Isolde“ den Kurwenal sang. — Die berühmte Gastin Jenny Lind**) besuchte leider auch nur einmal München, aber dieses eine Mal genügte, um der großen Sängerin ein ewiges Andenken zu bewahren. Jenny Lind, 1820 zu Stockholm geboren, studirte

*) Anton Mitterwurzer 1818 zu Sterzing geb., † zu Döbling 2. April 1876.

**) Jenny Lind † 2. November 1888 London.

bei Garcia in Paris und war in Stockholm, Berlin und London engagirt. Ihre Charakterzeichnung war sehr verschieden von der der Schröder-Devrient, nicht so grandios-leidenschaftlich, dafür einheitlich und wohl durchdacht; in Mimik und Plastik aber blieb sie hinter ihrer großen Vorgängerin zurück. Ihre Technik war vollendet zu nennen, da sie jeden Ton ihrer umfangreichen Stimme mit Sicherheit beherrschte und den Coloraturen Wärme einzuhauchen suchte. In den 50er und 60er Jahren kann man darin ihr nur die Artôt zur Seite stellen. Jenny Lind, genannt der Schwan von Mälar, war auch eine ebenso berühmte Oratorien- wie Liederfängerin.

Ein tüchtiger Künstler und ehrenwerther Bürger ist unser Heinrich Büttgen in München gewesen, wo er am 4. April 1821 als der Sohn eines Hofschlossers zur Welt gekommen war, allgemein geschätzt und geachtet. Die Geschichte seiner Künstlerlaufbahn ist ebenso wie die seines Lebens mit der Residenzstadt an der Isar eng verknüpft; denn nachdem er die kgl. Erziehungsanstalt für Studirende besucht, den Hofchauspielern Lang und Heigel sein Darstellertalent anvertraut hatte, wurde er nach erfolgreichem Debut in Ulm (1844), noch im selben Jahre am Münchener Hoftheater zuerst als Cleve engagirt, zu dessen besten Mitgliedern er dann bis an sein Lebensende gehörte. Fleißig und pflichtgetreu mußte er sich bald aus der Sphäre der kleinen Partien bis zu den höheren ersten Charakterrollen emporzuschwingen und galt namentlich als Vertreter der specifisch bayerischen Gemüthlichkeit und des Humors als ein vollendeter Darsteller. Als im Jahre 1849 sein Lehrer, der treffliche Schauspieler Heigel am 3. Mai seinen Tod in den Wellen der Isar fand, übernahm er größtentheils dessen künstlerische Erbschaft. Büttgen gehörte 32 Jahre unserer Hofbühne an und war bis kurz vor seinem Tode, 10. Dezember 1876, als actives Mitglied thätig.

Mit August Kindermann's Erscheinen auf den Brettern der Münchener Hofbühne ging ein Stern von ungewöhnlicher Pracht an unserem Kunsthimmel auf und strahlte in ungetrübter Reine und Größe volle vierzig Jahre hindurch, bis auch die ewig fordernde Zeit dieses Phänomen löschte und der Sänger von Gottesgnaden am 6. März 1891 in sein Blumengrab stieg. Die Initiative zum Engagement Kindermann's hatte Franz Lachner gegeben, der den Sänger in Leipzig, wo er am Stadttheater wirkte und im Freundeskreise eines Lorking's, Robert Blum und Karl Herloßsohn sieben Jahre lang weilte, aufsuchte und ihn zu einem Münchener Gastspiel, welches für sein ganzes Leben entscheidend werden sollte, überredete. Das Ergebniß dieser glänzenden Sängereinfahrt, die einen Cyclus von vier Opern Graf (Sigaro), Jäger, Tell und Belisar umfaßte, führte zu seinem lebenslänglichen, ruhmvollen Engagement. Wie wir wissen, wirkte Kindermann noch während der ersten acht Jahre seines Engagements neben Pellegrini und erst nach dessen Ausscheiden nahm er seine künstlerische Stellung am hiesigen Hoftheater im ganzen Umfange ein. August Kindermann wurde am 6. Februar 1817 in Potsdam geboren und begann als fünfzehnjähriger Bassist des sogenannten Extrachors an dem kgl. Opernhaus in Berlin seine Bühnenlaufbahn. Am 6. Dezember 1837 sang Kindermann als erste Solopartie den Kampfrichter in „Agnes von Hohenstaufen“; jedoch sein Chordirektor, Joseph Eßler, setzte dem vorwärtstrebenden Künstler, dessen Basses Grundgewalt er nicht gerne im Chore missen wollte, Widerstand entgegen. Erst das Jahr 1839 brachte seinem Künstlergeschicke eine günstige Wendung und führte ihn an die von Direktor Ringelhardt geleitete Leipziger Bühne, wo Kindermann seine ersten Lorbeeren sammeln durfte. Des Künstlers weitere Thätigkeit findet sich in den kommenden Kapiteln.

In diesem Jahre besuchte auch der bekannte Weimaer Regisseur Genast unsere Residenz und schreibt aus dieser Zeit in seinem „Tagebuch eines alten Schauspielers“ Folgendes über unsere Bühne:

„Im Hoftheater wurden mir mehrere genutzreiche Abende zu Theil; besonders in der Oper fand ich ein vortreffliches Zusammenwirken. Orchester und Sänger, an deren Spitze Franz Lachner stand, wurden unter seiner Meisterleitung ein harmonisches, herzerhebendes Ganze. Ich wohnte der Vorstellung der „Hugenotten“ und der „der Entführung aus dem Serail“ bei und beide waren höchst gelungen zu nennen. Das Ensemble der Solisten bestand aus den Damen Rettich, Seknecker, Diez, von denen die erstere sich als eine ganz vortreffliche Coloratur-

sängerin erwies. Wie Perlen entströmten die schwierigsten Intervalle ihrem Munde, aber trotz des reinen, klangvollen Tones und der erstaunlichen Fertigkeit erwärmte sie mich nicht, weil ich die Seele im Tone vermißte. Fräulein Seknecker als Valentine bildete durch ihren dramatischen Vortrag, ihr Feuer und ihre Innigkeit zu jener einen vollkommenen Gegensatz, besaß jedoch nicht deren reinen, umfangreichen Stimmfonds. In Frau Diez lernte ich eine reizende Soubrette kennen. Härtinger war als Raoul in Gesang und Spiel vortrefflich, nicht minder der wackere Künstler Pellegrini als Marcel. Als zwei tüchtige Opernkräfte bewährten sich noch die Herren Diez und Lenz. — Im Schauspiel sah ich die „Jäger“ und den „Kaufmann von Venedig“, worin der treffliche Grunert gastirte. Die Darstellung der „Jäger“ konnte man im Ensemble nur mittelmäßig nennen, hingegen die des „Kaufmanns von Venedig“ ganz ausgezeichnet; vor allen strahlte Constanze Dahn hervor, die die Partie der Portia so meisterhaft gab, wie ich sie nie gesehen. Alles vereinte sie: liebenswürdigen Humor, Schalkheit, Grazie, schöne Persönlichkeit, kurz, alle Erfordernisse zu diesem interessanten weiblichen Charakter besaß sie und wußte sie zur Geltung zu bringen. In der Gerichtsscene entwickelte sie in den Gefühlsmomenten eine Kraft der Rede, die mich zur Bewunderung hinriß und noch jetzt bin ich dieser herrlichen Künstlerin dankbar für den genussreichen Abend.“ —

Das Theaterjahr 1847 hatte eine interessante Novität in der Oper: Marschner's „Hans Heiling“ und zwar in folgender Besetzung: Königin — Seknecker; Heiling — Kindermann; Anna — Diez; Gertrud — Zehetmaier; Konrad — Diez; Stephan — Sigl. An Schauspiel-Novitäten sind: „Das bemooste Haupt“ von Benedix, Bauernfeld's „Großjährig“, Raupach's „Cromwells Ende“ und Hermann Schmid's „Herzog Christoph der Kämpfer“ anzuführen. Als Gäste sind Karl Jenke, Grunert, der Tenor Reer und die Tänzerin Maria Taglioni zu nennen. —

Das sturmbewegte Jahr 1848 brachte die Abdankung König Ludwigs I. des großmüthigen Beschützers und Förderers der darstellenden Kunst. Unter Ludwig I. hatte die Münchener Hofbühne ihren Kean an dem unvergeßlichen Eclair, dem Löwen der Tragödie, seinen Garrick an Despermann, einen Helden erster Größe an Urban und später an Dahn. Die große Oper hielt Sänger ersten Ranges: Die Mehger-Despermann, die Schechner, Raffelt und die große Seknecker. Unverwundtlich an Brust und Kehle stieg der Mailänder Pellegrini in die Tiefe der Akkorde nieder und als deutscher Sänger voll männlicher Kraft ersetzte ihn Kindermann. Daneben stand Loehle, Bayer und später Diez und Härtinger. König Ludwig war sein Leben lang ein Freund der darstellenden Kunst. Das Theater war ihm Bedürfnis zur Erholung, denn die Regierungsgeschäfte nahmen seine ganze Kraft in Anspruch. Seine durch Nervenatrophie, zumal am rechten Ohre, verursachte Schwerhörigkeit isolirte den König früh und machte ihn fremder Einsprache weniger zugänglich, dafür blieb sein Ideengang ungestört. Wurde ein neues Werk gegeben, so las er es regelmäßig zuvor, um auch bei geschwächtem Hörorgan der Entwicklung richtig zu folgen. Seine Begeisterung für Thalias Kunst beweist noch zuletzt die Errichtung von Iffland's Statue in Mannheim. König Ludwig legte am 7. Februar 1826 den Grundstein zum Odeon und wohnte später dort den musikalischen Productionen regelmäßig und mit besonderem Interesse bei. Er selbst spielte in früheren Jahren fleißig Klavier und that dies besonders gern in Brückenau, wo er mit Vorliebe Don Juan studirte. Als sich später sein Gehör trübte, gab der Monarch das Pianospiele ganz auf. Unter König Ludwigs glorreicher Regierung erhob sich auch der Wiedererwecker unserer alten Kirchenmusik und Schöpfer eines klassischen Repertorioms: Kaspar Ett. Auf den Wunsch des Königs wurde noch durch Direktor Hauser, den schon Goethe schätzen gelernt, ein Musik-Conservatorium zur Heranbildung von Sängern und Musikern errichtet und selbst der Volksgefang hat sich unter der segensvollen Regierung Ludwigs I. ausgebreitet und aufgeschwungen.

Des großen Königs Verdienste*) um die Wissenschaften und Kunstschöpfungen, um die kirchliche Architektur, um die Missionen und Stiftungen &c. (nicht weniger als ein Sünstel seiner Budgeteinnahmen gab der Monarch durch wohlthätige Unterstützungen großmüthig seinem Volke wieder, den Pensionsverein des Hoftheaters bedachte er am 21. Juli 1827 mit 65,490 Gulden) sind ein ewiges Denkmal für das Volk der Bayern. Ludwig I., der Vater des Vaterlandes, war im wahren Sinne des Wortes geliebt von seinen Unterthanen und diese Liebe kam gerade da am deutlichsten zum Ausdruck, wo der Monarch sich von seinem Volke verlassen wähnte.

So lange München steht, hat wohl keine größere Niedergeschlagenheit, keine größere Bestürzung geherrscht, als an dem Tage, da die Abdankung des Königs sich blitzschnell in der Stadt verbreitete. Einer trat auf den Andern zu und fragte, ob es denn wahr, ob es möglich sei? Unser guter König geht! jammerte es in den Straßen und man frug sich, was man denn Unrechtes gethan, daß ein solcher Schritt die Folge sein sollte?

Bayerns großer König stieg eben lieber vom Throne und legte eher die Krone nieder, als daß er sich unter der Willkür der Massen beugen und sich nach dem Kopfe der launischen Haufen richten wollte. Das Volk klagte sich deshalb auch selber an, man sei zu weit gegangen, den Landesvater zu verdrängen, daran habe ja Niemand gedacht. Und wahr ist es, hätte das Volk nur eine Ahnung von des Königs Abdankung gehabt, sicherlich hätte es einen Aufstand erregt, um den Monarchen zu zwingen, auf dem Throne zu bleiben.

Am 21. März 1848 bestieg Kronprinz Max als König Maximilian II. den Thron seines Vaters, des großen Ludwig.

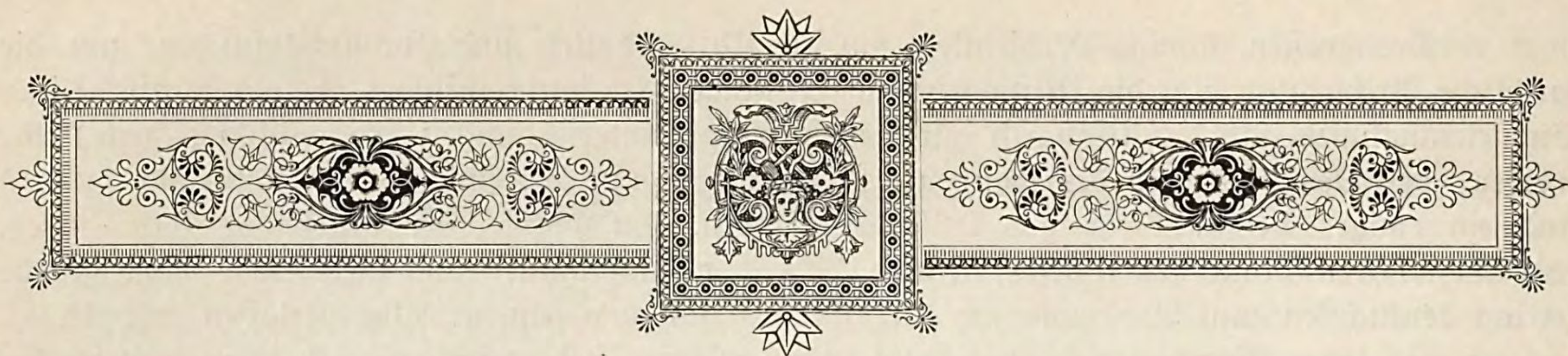
Das Theaterjahr 1848 sah mit seinem Beginne die Wiederberufung Baron von Poissl's, die aber nur von einer halbjährigen Dauer war, den schon am 3. Juli trat er auf allerhöchsten Befehl sein Amt wieder an Freiherrn von Sranz ab. Im Personalstand gab es manche Veränderung; die bemerkenswertheste davon war die Pensionirung des hochverdienten Balletmeister Horschelt, an dessen Stelle Johann Senzl trat. Das Schauspielrepertoire vermehrte sich um Laube's „Gottsched und Gellert“, Freitag's „Graf Waldemar“ und „Valentine“, dann aber um Gutzkow's „Uriel Acosta.“ In der Oper glänzte vor Allem am 27. Februar die erstmalige Aufführung der „Martha“ von Smetana. Die Besetzung war folgende: Lady — Rettich; Nancy — Beckner; Tristan — Sigl; Lyonel — Härtinger; Plumkett — Kindermann.

Das folgende Jahr (1849) kann im Schauspiel zwei höchst glückliche Engagements verzeichnen: Marie Hausmann und Heinrich Richter. August Seigel, eine Zierde des Münchener Schauspiel-Personals, fand, wie wir bereits wissen, am 3. Mai einen jähen Tod in den Wellen der Isar. Die Oper verlor den Sänger Diez und gewann dafür den Tenoristen Brandes. Unter den Schauspiel-Novitäten ragte besonders Mosenthal's „Deborah“ und Shakespeare's „Sommernachts Traum“ hervor; die Oper dagegen beschränkte sich auf drei Premieren, von denen keine einzige Glück hatte. —

Eine vorzügliche Kraft gewann 1850 unsere Bühne durch das Engagement der Tragödin Marie Damböck. In der Oper war die erste Aufführung des Meyerbeer'schen „Propheten“ ein sensationelles Ereigniß. Die Besetzung war: Johann von Leiden — Härtinger; Sidesviala — Mittermayer (als Gast); Bertha — Rettich; die drei Wiedertäufer — Brandes, Allfeld und Pellegrini; Graf Oberthal — Kindermann. Die Novität erlebte in den letzten sechs Wochen des Jahres noch vier Wiederholungen, während in folgender Saison der Prophet zwanzigmal auf dem Repertoire stand. Eine zweite Novität war Balfes „Zigeunerin.“ —

*) „Ludwig Augustus“ König von Bayern von Dr. Sepp. Hurter'sche Buchhandlung. Schaffhausen.

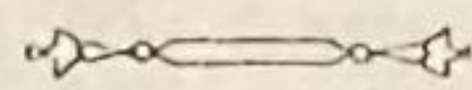




VIII. Capitel.

(Seit 1851—1857.)

Franz Dingelstedt's Berufung; ein mißglückter Theater scandal; Carl Grunert; Henriette Sontag. — Friedrich Haase; Bogumil Dawison; Friederike Gofzmann; das erste Münchener Gesamtgastspiel. — Ein unheimlicher Gast; Henriette Kettich ein Opfer der Cholera. — Die erste Canhäuser-Aufführung; der Fechter von Ravenna und der Bacherlscandal; die spanische Tänzerin Pepita de Oliva; Marie Seebach; Dingelstedt's Entlassung.



Es war am 18. Dezember 1851, als in unserem Hoftheater das Dingelstedt'sche Trauerspiel „Haus des Barneveldt“ bei Anwesenheit des Dichters in Scene ging und einen außerordentlichen Erfolg errang. Dingelstedt wurde dreimal gerufen und mit ihm die Hauptstücken des Stückes, Srl. Denker und Sr. Damböck. Dieser Erfolg und sein ihm vorausseilender Ruf als Schriftsteller und Dramaturg führten zu seiner Ernennung als Intendantz-Verweser und zwar vorläufig auf die Dauer von drei bis fünf Jahren. Franz Dingelstedt's Amtsübernahme geschah bereits unter den ersten Anzeichen eines nahenden Unwetters, das auch später zum Ausbruch kam und dem er auch nach einer sechsjährigen Thätigkeit in der That erlegen ist. Die Berufung Dingelstedt's nach München hat sofort von Seite der Ultramontanen eine feindliche Phalanx gegen ihn entstehen lassen — Dingelstedt war Protestant —, die sich in wahren Pelotons von Insuperaten in gebundener und ungebundener Rede, in Briefen, Schmähschriften und selbst in direkter Aufhekung der Hoftheatermitglieder gegen den neuen Chef äußerte. Die Krone aber dieser Proteste sollte ein Theater scandal sein: Dingelstedt sollte, sobald er zum erstenmal in seine Loge eintritt, ausgezischt und ausgepiffen werden. Daß dieser Bewegung damals eine wirkliche Befürchtung zu Grunde lag, geht schon daraus hervor, daß der Polizeidirektor Graf Reigersberg persönlich dem Intendanten die Gefahr mittheilte. Doch Dingelstedt war durch diese bedrohlichen Anzeichen nicht entmuthigt, er wußte sich durch einen souveränen Willen, der ihn hieher berufen, auch geschützt, und wußte, daß seine neue Stellung weder von der Sanction noch von dem Protest eines Plebiscits abhängt. Franz Dingelstedt erzählt darüber in seinem Buche „Münchener Bilderbogen“:

„Kurz vor dem Beginn der Theatervorstellung ließ ich mich in den Gemächern*) der neuen Residenz melden. Als König Max, die Königin Marie am Arme, aus den inneren Ge-

*) Die damalige Dienstvorschrift war, daß, wenn die Majestäten das Theater besuchten, der Karskier-Offizier vom Dienst, der Intendant, zwei Kammerportiere mit Wachsfackeln vortraten.

mächern herauskam, näherte ich mich, bat um Gehör und trug vor, kurz und klar, daß ich durch den Polizeidirektor vor einem mir zugedachten übeln Empfang seitens des Publikums gewarnt worden sei und es für meine Pflicht halte, die Majestäten zu präveniren. Ohne eine Miene zu verziehen, erwiderte der König: „Es wird ja wohl so schlimm nicht werden“, und winkte zum Aufbruch. Zur Aufführung gelangte Halevy's „Jüdin“; wir langten eben an, als der erste Aufzug zu Ende war. Mich beschied eine gnädige Handbewegung des Königs aus dem Vorzimmer, da ich mich zurückziehen wollte, in die Loge hinein, dicht an die Brüstung. Ich fühlte die Augen und die Gläser des gedrängt vollen Hauses auf mir brennen, als ich zwischen beiden Majestäten stehend, durch ein mit demonstrativer Leutseligkeit geführtes Gespräch festgehalten wurde. Erst als der Vorhang vor dem II. Act aufging, wurde ich entlassen und trat nun in die Intendanz-Loge ein — aber Alles blieb still; kein Laut, kein Lärm im Zuschauerraum störte das Gebet des alten Bundes auf der Bühne . . .“

Der geplante Scandal aber war auf eben beschriebene Art durch König Max selbst entwaффnet. —

Das erste Jahr der Dingelstedt'schen Bühnenleitung brachte dem Personal keine Veränderung, dafür aber ein reichhaltiges, interessantes Repertoire, das, neben Hebbel's „Judith“, Shakespeare's „Heinrich IV.“, Scribe's „Adrienne Lecouvreur“, Sophokles „Antigone“, eine besondere Pflege unserer Classiker aufwies. Den größten und nachhaltigsten Erfolg hatte jedoch „Antigone“. Die Aufführung geschah am 28. November zur Seier des Geburtstages von König Max. Mit ihr war die Universität, die Akademie, die Jugend gewonnen.

Weniger günstig waren die Verhältnisse auf dem Gebiete der Oper gelagert. Durch den Abgang der Seknecker, die, wie wir wissen, einen Herrn von Mangstl, k. b. Regierungsrath, heirathete, entstand eine fühlbare Lücke, welche um so drückender wurde, als ihre Nachfolgerin Hermine Haller nach keiner Richtung hin entsprach. Dingelstedt behalf sich, so gut es eben ging, mit Gastspielen, bis am 21. September dieses Theaterjahres Frau Palm-Spaker in das Engagement eintrat. Die neugewonnene Kraft, die über schöne Mittel verfügte und jedenfalls sehr routinirt war, verblieb jedoch nur zwei Jahre in dem Verband unserer Bühne. Das Ballet endlich, eine hier beliebte, aber lang brach gelegene Kunstgattung, brachte Lucile Grahn als Gast auf die Scene, welchem eminenten Talente als Tänzerin und Balletmeisterin der neue Intendant die entscheidenden Kassenerfolge verdankte. Franz Dingelstedt wurde nach neunmonatlichem Provisorium mit Beginn des Oktober bereits zum wirklichen Intendanten ernannt.

Als ein besonders hervorragendes Gastspiel ist das des Schauspielers Carl Grunert zu verzeichnen, der als Künstler ganz abgesehen von seinem hervorragenden Talente, schon durch seine ungewöhnlich hohe Bildung eine besondere Stellung einnahm. Grunert ist gleichsam der Schauspieler der studirenden Jugend, der gelehrten Welt, der Träger und Vermittler von Wissenschaft und Kunst gewesen, die sich in ihm harmonisch verschmolzen. Seine Leistungen tragen daher sammt und sonders das Gepräge eines tiefen, gewissenhaften Studiums, ohne darum das Feuer der Begeisterung vermissen zu lassen. Vor Allem verstand er es den Gedanken des Dichters zum Bewußtsein der Hörer durch seine vollendete Rhetorik zu bringen, aber eben so sehr besaß er die Kunst der Individualisirung, der scharfen psychologischen Auffassung, so daß er mit Recht zu den ersten Charakterdarstellern der deutschen Bühne zählte. Die höchsten Triumphe feierte jedoch der Künstler als Vorleser besonders antiker Dramen. Hier vereinigte Grunert mit der Energie der Charaktergebung die ideale Würde und Großheit, wie sie der monumentale Stil der Antike forderte.

Carl Grunert gastirte bereits 1843 an unserer Hofbühne und war im Ganzen sechsmal unser hochwillkommener Gast. Das letztemal betrat er die Hofbühne im Jahre 1861. Dr. Carl Grunert ist am 16. Januar 1810 zu Leipzig geboren und 27. September 1869 in Stuttgart gestorben.

Das Theaterjahr 1852 brachte das Engagement Julius Straßmanns für jugendliche Helden, der von da ab bis zu seiner Pensionirung 1866 dem Verband unserer Bühne angehörte. Straßmann hatte sich als Heldendarsteller eines großen Rufes erfreut, den er hauptsächlich seinen äußeren Mitteln verdankte. Eine seiner Glanzrollen war der Thumelicus im „Sechter von Ravenna“, in welchem auch Damböck-Straßmann, seine Frau, als Thusnelda sehr gefeiert wurde. J. Julius Straßmann † 1889 in Wien war immerhin ein ebenso tüchtiger als verlässiger Schauspieler. — Als Beihilfe des schon stark alternden Pellegrini wurde der Sänger Salomon engagirt. In dieses Jahr fällt auch die Ernennung Franz Lachners zum General-Musikdirektor. — An bemerkenswerthen Novitäten im Schauspiel sind Shakespeare's: „Coriolan“ und Sophokles' „König Oedipus“ mit Musik von Franz Lachner; dann Benedix' „Gefängniß“ und „Lügen“ und „Turandot“ in der Bearbeitung Schillers mit Musik von Vinzenz Lachner zu registriren. In der Oper traten besonders Rubers „Verlorener Sohn“ und Verdis „Nabucodonosor“ hervor. — Ein illustrierter Gast war die weltberühmte Henriette Sontag, die fast ganz Europa durch ihr Gesangstalent, ihre reizende Stimme und liebliche Schönheit entzückte. Henriette Sontag 1804 geboren, entwickelte schon als Kind dramatisches Talent und sang, noch nicht sieben Jahre alt, die „Lilli“ im Donauweibchen. Nach dem Besuch des Prager Conservatoriums betrat sie, kaum fünfzehn Jahre alt, als „Benjamin“ in der Mehul'schen Oper zum erstenmal die Bühne. Der Erfolg war ein durchschlagender. Bald darauf ging die Sängerin nach Wien, wo sie bei der deutschen Oper angestellt wurde, zugleich aber auch in der italienischen Oper mitwirkte. Im Jahre 1824 gastirte sie in Leipzig und kam noch in dem gleichen Jahre an das neue Königstädter Theater in Berlin, wo sie unerhörte Triumphe feierte und zur kgl. Hof- und Kammer Sängerin ernannt wurde. Hierauf folgt ein zweijähriges Engagement nach Paris und im nächsten Jahre 1828 sang die Künstlerin in der italienischen Oper in London und später wieder in Paris. Hier war es nun, wo sie sich heimlich mit dem Grafen Rossi, der damals Geschäftsführer des sardinischen Hofes in Haag war, vermählte und verließ deshalb die Bühne gerade in der höchsten Blüthe ihres Ruhmes. Sie machte sodann eine große Kunstreise durch Deutschland als Concertsängerin und betrat die Bühne nur noch einmal, nämlich im Jahre 1830 in Berlin in der „Semiramis“ von Rossini. Später wurde ihre Vermählung öffentlich erklärt und seitdem folgte sie ihrem Gemahl auf seine verschiedenen Gesandtschaftsposten im Haag, beim Deutschen Bunde zu Frankfurt am Main, in Petersburg und Berlin. Ihr einziges Auftreten an unserer Oper fand, wie wir wissen, 1852 statt. Jedoch schon seit 1849 betrat sie wieder in Frankreich, England die Bühne und ging 1853 nach Amerika, wo die geniale Künstlerin leider am 17. Juni 1854 zu Mexiko gestorben ist. Bei Henriette Sontag verband sich die reizendste jugendliche Erscheinung mit dem leichtesten, kunstfertigsten Vortrag. Reinheit, Klarheit, Lieblichkeit und Biegsamkeit waren die Vorzüge ihrer Stimme; ihr Vortrag besaß glänzende Leichtigkeit, Nettigkeit und Eleganz, aber auch des Ausdrucks, der sich für ihre Stimme eignete, war sie fähig. Sie bezauberte die Menge durch ihre Stößenpassagen, entzückte aber auch den Kenner im einfachen Gesange. Am meisten war sie jedoch für italienischen Gesang und für das Sentimentale oder Scherzhafte und Anmuthige geeignet. Ihre Hauptrollen waren das Fräulein im „Schnee“, „Rosine“ in Rossini's „Barbier“, „Donna Anna“ im „Don Juan“, Prinzessin von Navarra, „Euryanthe“ und „Agathe“ im „Sreischütz“.

Das Theaterjahr 1853 gewann eine bedeutende Kraft an Friedrich Haase, die um so erwünschter war, als der Charakterspieler Karl Jost wegen vorgerückten Alters einer Entlastung bedurfte. Friedrich Haase hatte bereits im Vorjahre mit ungewöhnlichem Erfolge gastirt und so war sein Eintritt in das hiesige Ensemble jeden Falls sehr erfreulich. Friedrich Haase*), der hier

*) Friedrich Haase ist 1826 zu Berlin geboren, wo sein Vater Kammerdiener des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. war.

erst 1891 am Gärtnerplatztheater noch gastirte, gehört zu den modernen Darstellern, nicht aber zu den Genies. Der Künstler weiß, daß seine Stärke nicht im hinreißenden Schwunge der Begeisterung liegt, nicht in glänzender Rhetorik, sondern lediglich allein in der Charakteristik und Seelenmalerei. Haase gehörte unserer Bühne nur zwei Jahre an. Ein besonderes Verdienst erwarb sich der Künstler später durch seine Leipziger Theaterleitung in den 70er Jahren und durch die in diese Periode fallende großartige Inszenirung der Königsdramen. — An Stelle des Baritonisten Salomon trat Philipp Cremerz, Musikdirektor Ignaz Lachner ging nach Stockholm und der abgelaufene Contract der Primadonna Palm-Spazzer wurde nicht mehr erneuert. Dr. Grandauer sagt in seiner Chronik: „sie entsprach den gehegten Erwartungen nicht“. — Während der beiden letzten Monate dieses Jahres wurde wegen decorativer Restauration und Einrichtung der Gasbeleuchtung das Nationaltheater geschlossen, dafür wurde im kgl. Odeon, wo man rasch eine Bühne improvisirte, weiter gespielt. Das Repertoire umfaßte während dieser Zeit nur Conversationsstücke und Spielopern. —

Am 23. Dezember dieses Jahres fand die Wiedereröffnung des Hoftheaters bei festlicher Beleuchtung mit Goethe's Saust statt. An Schauspiel-Novitäten haben Anspruch auf Erwähnung: Shakespeare's „Richard II.“, Freitag's „Journalisten“ und Benedix' „Ein Lustspiel“. Die Oper brachte eine interessante Novität, die erste dramatische Arbeit unseres jetzigen General-Intendanten, „Sakontala“ von Carl von Perfall.

Unter den Gästen, deren hervorragendere wir bereits kennen, sind als neu zu nennen: Bogumil Dawison und Gustav Roger.

Bogumil Dawison, ein Pole, von jüdischer Abstammung, war ein genialer Künstler von einer markig durchgreifenden Energie und Schärfe der Darstellung, von charakteristischer Originalität in der Tragödie wie im dramatischen Genrebild. Dawison war ein Seuerkopf voll vibrierender Unruhe, aber auch voll unermüdlicher Ausdauer. Sein erstes bemerkenswerthes Engagement fand der Künstler in Hamburg im Jahre 1848, wo er neben dem hochbegabten Baccon, der aber ganz der Vergessenheit anheimgefallen ist, wirkte. Den Künstler traf meistens das Loos, gegen anerkannte Rivalen ankämpfen zu müssen, ein Wettseifer, der wohl viel Anspornendes, aber auch viel Verbitterndes hat. Von Hamburg wurde Dawison nach Wien an das Burgtheater gerufen und später sehen wir ihn in Leipzig und Dresden wirken. In letzterer Stadt, wo er neben dem vergötterten Frauenliebbling Emil Devrient wirkte, stand er auf dem Gipfel seines Ruhmes. Auch jenseits des Oceans hatte Dawison glänzende Erfolge davongetragen, aber es waren seine letzten Lorbeeren. Bald nach seiner Rückkehr stellte sich bei dem, im schönsten Mannesalter stehenden Künstler, ein unheilbares Leiden ein und er siechte in geistiger Lähmung dahin, bis ihn aus seiner Unnachtung, die für ihn nur zu oft lichte Momente brachte, in denen der groß angelegte, nimmer ruhende Seuergeist, sein ganzes, gräßliches Elend erkannte, der sanfte Tod 1872 erlöste. —

Ein weiteres Ereigniß dieses Jahres war für unsere Bühne der erste theatralische Versuch der Friederike Gofsmann, einer Schülerin der Frau Constanze Dahn. Die E Levin betrat am 27. Juni als „Lonie von Villegontier“ im Damenkriege zum erstenmal die Bühne und hatte einen durchschlagenden Erfolg. Ganz im Gegensatz zu anderen Größen der darstellenden Kunst, war die Künstlerlaufbahn der Friederike Gofsmann eine ununterbrochene Kette von strahlendem Glück und Erfolg. Heiter und munter, wie ihr eigenes Naturell, scherzte sie sich über die Bretter hinweg, stets den lachenden Himmel über sich. Trefflich zeichnet Balduin Groller diese Künstlereigenart, wenn er in einem Essay schreibt: „Der naive Genuß ist der reinst und darum sind wir dem dankbar, der uns einen solchen ermöglicht. Der so wünschenswerthe stille, geistige Rapport zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum ist sofort hergestellt, wenn die Gofsmann die Bühne betritt. Man muß ihr gut sein, wenn man sie kennt und man kennt sie, wenn man sie spielen gesehen hat.“

Sie ist, wie sie spielt und sie spielt, wie sie ist. Das ist keine große Kunst, aber kann sie etwas dafür, wenn der liebe Gott sie gleich als fertiges Kunstwerkchen in die Welt hineingestellt hat?" Und auf dieser seltenen, sonnenlichten Höhe, die in der ganzen Theatergeschichte nicht leicht wieder ihres Gleichen findet, hat sich die Künstlerin gehalten, bis sie als Gräfin Prokesch-Osten für immer der Bühne Valet sagte. Friederike Goffmann, 1837 zu Würzburg geboren, gastirte viermal auf unserer Bühne, zum letztenmal im Jahre 1872; die Künstlerin gehörte dem Hamburger und Wiener Burgtheater an und lebt gegenwärtig in Graz. —

Das Theaterjahr 1854 war ein ereignißvolles und dies schon einmal wegen der glanzvollen Durchführung „des Gesamt-Gastspieles“, das zur Seier der Münchener Industrie-Ausstellung zwischen dem 11. und 31. Juli stattfand.

Intendant Dingelstedt überraschte den König Max in der Neujahrsnacht, als der Monarch ihn fragte, was er im neuen Jahre beabsichtige, mit dem Project: „Ein Gesamtgastspiel der deutschen Bühnenkünstler auf Euer Majestät Hoftheater zur Zeit der Industrieausstellung“. Und schon wenige Tage nachher flog die Einladung an circa dreißig Adressen in die weite Welt hinaus und das Resultat war die Zusage der ersten Koriphäen wie: Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Amalie Haizinger, Hermann Hendrichs, Wilhelm Kaiser, Karl La Roche, Adolf Liedtke, Louise Neumann, Julie Rettich, Heinrich Schneider und Marie Seebach. Von dem heimischen Personal wurden mit ersten Rollen betraut die Herren: A. Christen, Dahn, Haase, Jost, Lang, Straßmann, und die Damen: Constanze Dahn, Dahn-Hausmann, Damböck und Denker.

Die erste Aufführung fand am 11. Juli mit Schillers „Die Braut von Messina“ statt. Der erste Eindruck erwies sich als überwältigend. Die Besetzung war: Donna Isabella — Frau Rettich aus Wien; Don Manuel — Emil Devrient aus Dresden; Don Cesar — Hendrichs aus Berlin; Beatrice — Frau Damböck aus München; Diego — Kaiser aus Hannover; zwei Chorführer — Anschütz aus Wien und Schneider aus Karlsruhe. Dieser Aufführung folgten: „Mina von Barnhelm“ (2mal), „Nathan“, „Sauft“, „Emilia Galotti“, „Egmont“, „Maria Stuart“, „Kabale und Liebe“ (2mal), „Clavigo“ und „Der zerbrochene Krug“ und als Schlußvorstellung nochmals „Sauft“. Der Erfolg des ganzen Unternehmens war bereits am ersten Abend entschieden und erreichte am 25. Juli mit der Aufführung von Schiller's „Kabale und Liebe“ seinen Höhepunkt. Diese Tragödie zündete so mächtig, schlug so erschütternd ein, daß sich der Beifallsturm nimmer legen wollte und das Publikum stürmisch nach einer Wiederholung verlangte. Die Besetzung war Geiger Müller — Anschütz; Müllerin — Madame Haizinger; Ferdinand — Emil Devrient; Louise — Marie Seebach; Präsident — Kaiser. Der Reinertrag des Gesamt-Gastspieles bezifferte sich auf 10,413 fl. 39 kr. Auf einem Bankett am 24. Juli, welches die Intendanz im Namen und auf Befehl des Königs ihren Gästen im großen Saal des Hoftheaters gab, erschien, dies lustige Künstlervolk überraschend, auch König Max. Empfangen von stürmischen Zurufen, verweilte Seine Majestät eine volle Stunde inmitten der Gäste, ließ sich bald hier, bald da an der Tafel nieder und bezauberte Alle durch herzgewinnende Anmuth und Leutseligkeit. Bevor der König ausbrach, erhob er das Glas und sprach mit fester, weithin tönender Stimme: „Mit hoher Freude trinke Ich auf das Wohl der berühmten Gäste Meiner Bühne und auf das Gedeihen der dramatischen Poesie und Kunst in Deutschland!“

Mitten in diesen Jubel und diese Begeisterung hinein flammete plötzlich das „Mene Tekel“ und zog einen grauen, düsteren Schleier über die noch nichts ahnende Feststadt München. Doch lassen wir in diesem Abschnitt dem Intendanten selbst das Wort: „Dienstag, den 18. Juli, während der ersten Darstellung des „Sauft“ war Polizeidirektor Düring in meine Loge ge-

kommen zu einer dringenden Mittheilung, wie er sagte. Wir gingen hinaus, im Corridor auf und nieder. Mit beklommenem Tone fragte er, ob ich noch viel im Theater vorhabe, wie lange das Gesamtgastspiel dauern werde? Nun neigte sich gerade der fünfte Abend seinem Ende zu und bei dem wachsenden Erfolge durfte ich an ein Duzend weiterer Aufführungen denken. Düring flüsterte kopfschüttelnd: Machen Sie, daß Sie fertig werden. Rasch Ihre Ernte unter Dach gebracht. Eben komme ich aus dem Krankenzimmer in Ihrem Hause. Ein junger Bursch ist aus dem Parterre da hinein und sofort weiter, in's Spital geschafft worden. Armer Teufel! Heute Abend erst aus Zürich zugereist und sofort in's Theater gestürzt, um die Seebach als Gretchen zu sehen. Ehe sie aufgetreten, ward er hinausgetragen. Sein Känzle liegt in der Garderobe. Polizeiarzt und Theaterarzt sind Einer Meinung die Cholera."

Und sie war es, die fulminante, die echte, asiatische Cholera; doch so lang wie möglich wurde das Incognito des fremden Gastes ängstlich gewahrt, aber bald gings nicht mehr. Die Sälle mehrten sich. Das Geflüster wurde zum Gespräch, das Gespräch Geschrei: *Sauve qui peut!* Kaum war das Gesamtgastspiel, allerdings nur mit zwölf Abenden, am 31. Juli beendet, brach es los mit elementarer Gewalt, Fremde und Einheimische, gleich einer scheuen Heerde, nach allen Weltgegenden zerstreut, die herrlich aufgeblühte Stadt über Nacht entvölkernd, Monate lang wüthend und zwar mit gleichem Sorn gegen Paläste und gegen Hütten, im Abzuge noch mit einem der letzten Partherpfeile die Mutter König Maximilians, die gute Königin Therese niederstreckend. Der Hof war zuerst nach Nymphenburg, dann aber nach Berchtesgaden verlegt worden. Die Anzahl der Reisepässe, die Düring ausfertigen mußte, ging in's Sabelhafte; Alle Gasthöfe leer, aber am aller leersten das Theater. —

König Max hat, bevor er Nymphenburg verließ, ausdrücklich befohlen, daß das Hoftheater unter keinen Umständen geschlossen werden darf und so wurde unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen weitergespielt. Da kam es vor, daß auf dem Theaterzettel mehr Kranke als Mitwirkende verzeichnet waren, einmal siebzehn Namen allein. Am Sonntag den 10. Sept. 1854 konnte nach fünfmaliger Abänderung des Repertoires endlich mit Hilfe des unverwüßlichen Kleeblattes: Frau Diez, Herr Christen, Herr Sigl und einiger Nebenpersonen „Das Versprechen hinter'm Herd" und der „Freiherr als Wildschütz" aufgeführt werden. —

Bis dahin war von den ersten Mitgliedern des Hoftheaters noch kein Opfer gefallen, als am Donnerstag den 14. September die ausgezeichnete Coloratur-Sängerin Henriette Rettich, nachdem sie am 8. September noch „bei festlich beleuchtetem Hause, zur Seier des allerhöchsten Namensfestes Ihrer Majestät der Königin" die „Martha" gesungen hatte, plötzlich verschied. Dingelstedt erzählt:

„Dienstags, in später Abendstunde, ließ die Unglückliche mich bitten, zu ihr zu kommen. Ich fand sie vollkommen bei Besinnung und auf das sichtlich nahe Ende wunderbar gefaßt. Sie übergab mir die Schlüssel zu den Schränken und Schatullen, worin ihre Baarschaft, ihr Schmuck aufbewahrt wurden und dankte mir mit rührenden, mehr gehauchten, als gesprochenen Worten für den letzten Liebesdienst, für alles Gute und umarmte mich — zum Abschied auf ewige Zeiten. Ich weiß zur Stunde nicht, wie ich die Treppe heruntergekommen, von der Eiskälte der blauen Lippen bis in's tiefste Herz durchschauert. Der Krankenwärter, der mir leuchtete, mußte mich stützen. Er sah mich bedenklich von der Seite an und brummte, während er die Hausthür hinter mir zuschloß: „Hätten auch was G'scheidteres thun können, als daher kommen!" — —

Der Personalstand fand in diesem ereignißvollen Jahr nothwendigerweise diverse Veränderungen. Pensionirt wurde die Kunstveteranin Sophie Cramer, geb. Klotz, die bereits unter Intendant Graf Seeau der Münchener Bühne als Liebhaberin und Soubrette angehörte, demnach, mit nur eines Jahres Unterbrechung, volle 60 Jahre Mitglied des Hoftheaters war. Die Künstlerin starb 1863. Für die beiden erkrankten ersten Tenore Härtinger und Brandes traten

Friedrich Young*), Karl Widemann und später Auerbach ein. An Stelle der Rettich kam die Coloratursängerin Franziska Schwarzbach, als Altistin wurde Emma Seehofer und als erste dramatische Sängerin Frau Magdalena Behrend-Brandt gewonnen. Friedrich Wilhelm Meyer, späterer Hofkapellmeister, wurde als Musikdirektor engagirt. Als Schauspiel-Novität ist nur Sophokles Tragödie „Oedipus auf Kolonos“ nach Uebersetzung von Donner mit Musik von Mendelssohn-Bartholdy erwähnenswerth, während in der Oper Verdi's „Rigoletto“ und namentlich Nicolai's „Lustige Weiber“ Aufsehen erregten. Die letztere Novität brachte vier Wiederholungen. Die Besetzung war: Salstaff — Sigl; Sluth — Kindermann; Frau Sluth — Diez; Anna — Schwarzbach; Senton — Young; Spärlich — Hoppe; Dr. Cajus — Lang. — Interessant war ferner die Aufführung der Oper „Conny“, die den Herzog Ernst von Coburg-Gotha zum Componisten hat und die allgemeinen Beifall fand. —

Das Theaterjahr 1855 brachte leider den Abgang eines berühmten Tenors, des Dr. Martin Härtinger, eines ebenso vortrefflichen Sängers wie Darstellers; er trat mit dem 1. Juni in Pension und gehörte unserem Opern-Ensemble zwölf Jahre an. Dr. Härtinger wirkte auch längere Zeit als Gesangs-Professor am hiesigen Conservatorium und erfreut heute noch allgemein durch seine Geistesfrische und Rüstigkeit. — Der Schauspieler Sr. Haase, der erst seit zwei Jahren an unserer Hofbühne engagirt war, wurde contractbrüchig und führte dadurch viele Differenzen zwischen dem Bühnenverein und der Intendanz herbei. Schmerzlich empfunden wurde auch der Rücktritt Pellegrini's, der volle dreißig Jahre an unserem Institut mit unbestrittenem Erfolge thätig war. Das Hauptereigniß des Jahres jedoch ist in der Oper die erste Aufführung des „Tannhäuser“ von Richard Wagner und die der „Undine“ von Lortzing am 24. Mai, im Schauspiel aber die scandalöse „Sechter von Ravenna“-Aufführung.

Kaum war die Absicht, den „Tannhäuser“ in das Repertoire aufzunehmen, in die Oeffentlichkeit gedrungen, so erhob sich wie ein Sturm der Widerspruch und die Denunciation. Einer der gesinnungstüchtigen Sionswächter schrieb sogar: „Der Orpheus, welcher im Dresdener Mai-Aufftande durch sein Saitenspiel Barrikaden gebaut, der landesflüchtige Verbrecher, er findet Unterstand in einem Kunsttempel des Königs von Bayern. In's Zuchthaus zu Waldheim gehört er, nicht in das Münchener Opernhaus.“ Nachdem aber Wagner's Opern im Dresdener Hoftheater unbeanstandet gegeben wurden, löste König Max den Knoten mit einem seiner in Lapidarschrift gefaßten Urtheile: „Wir wollen nicht sächsischer sein, als der König von Sachsen“ und Tannhäuser ging in Scene, zum erstenmal am 12. August 1855. Die Besetzung war folgende: Landgraf — Allfeld; Elisabeth — Sophie Diez; Tannhäuser — Adolf Auerbach; Wolfram — Kindermann; Venus — Franziska Schwarzbach. Der Erfolg selbst war ein über all Erwarten großartiger. Die Novität wurde ein Kassenstück ersten Ranges und fand in dem ersten Halbjahre vom 12. August bis 1. Januar 1856 neun Wiederholungen, darunter achtmal mit erhöhten Preisen. Die erste Tannhäuser-Aufführung war ein heißer Schlachtabend, den aber ein strahlender Sieg krönte. Sämmtliche Sänger wurden hervorgejubelt und am Schlusse der Oper der berühmte Dirigent Franz Lachner selbst. Trotz begreiflichen Zögerns und Widerstrebens mußte Lachner dem minutenlangen donnernden Hervorrufe Solge leisten und auf der Bühne erscheinen, um den Löwenantheil des Orchesters sichtbarlich in Empfang zu nehmen.

Es mag hier eingeschaltet sein, daß die damalige vorwiegende Stimmung den Neuerungen im Theater und demgemäß den Förderern derselben wenig günstig war. Der Ultramontanismus hat seinerzeit in Bayern schärfer und strenger regiert, als der Clericalismus in Oesterreich. Alle,

*) Friedrich Young, von 1855—57 Mitglied unserer Hofoper, starb in der Irrenanstalt zu Kennering 1884 und war der Gatte der berühmten Tänzerin Lucile Grahn. Vor etwa zwei Decennien hatte der Künstler bei einer Gastvorstellung in Würzburg (als Saust) das Unglück, in eine offenstehende Versenkung zu stürzen, wodurch er sich eine gefährliche Krankheit zuzog, die ihn dem Wahnsinn und schließlich dem Tod in die Arme führte.

die sich zum Protestantismus bekannten und außerdem von jenseits der Mainlinie ihre Abstammung herleiteten, wurden mit scheelen Blicken von vornherein als Ketzer und Preußen angesehen. Und diese Stimmung trug sich auch in das Theaterleben über und äußerte sich in fühlbarer Opposition gegen Stücke wie: „Nathan der Weise“, das man ein Judenstück, „Mina von Barnhelm“, das man ein Preußenstück und Meyerbeer's „Propheten“, die man eine Judenoper nannte. Dingelstedt setzte einmal fragliche Oper, die neu und glänzend ausgestattet war, für den Fronleichnamstag auf das Repertoire, jedenfalls aber in keiner anderen Absicht, als ein volles Haus zu machen. Die ultramontanen Blätter jedoch ermangelten nicht, die „Judenoper“ gerade für diesen Tag heftig zu perhorresciren und deren Wahl als eine grobe Tactlosigkeit zu verdammen, welcher nur ein protestantischer Intendant sich schuldig zu machen im Stande sei, — und die Oper durfte nicht gegeben werden. Das ärgernißgebende Motiv war, daß die Abendprozession auf der Bühne an die Morgenprozession auf der Straße erinnern könnte.

Die ereignißvolle Novität im Schauspiel „Der Sechter von Ravenna“ von S. Salm fand am 16. Januar 1855 statt. Das Trauerspiel, das anonym*) gegeben wurde, erzielte eine mächtige Wirkung und erlebte sechs Wiederholungen, gewiß für eine Tragödie ein seltener Erfolg. Die Thusnelda gab die schöne Damböck, eine herrliche Erscheinung, mit hoheitsvoller Darstellung; ein von natürlicher Kraft strotzender Sechter war Straßmann und ein geborener Caligula Friedrich Haase. Das Dahn'sche Ehepaar vervollständigte das treffliche Ensemble, das sich nach der damaligen Kritik unbedingt an die Wiener Darstellung, die doch damals das Vollkommenste bedeutete, heranwagen durfte.

War es nun der Glanz, der von der Dichtung ausstrahlte, oder das Dunkel, in welches sich der Dichter consequent einhüllte, was den Raub- und Mordanfall auf Beide veranlaßte, — die Frage wird offen bleiben, sicher ist nur, daß bereits im Winter 1855 auf 1856 der Scandal fertig war und sowohl in Wien, wie in München am üppigsten und giftigsten zum Ausbruch gelangte. Heutzutage ist die Affaire freilich einfach lächerlich und komisch, aber in jener noch finsternen Zeit war sie im Stande, alle Schichten des menschlichen Lebens zu bewegen.

Wenn wir über den Afters-Dichter Bacherl einige Zeilen vorausschicken, so lassen wir über den Scandal selbst Dingelstedt erzählen:

Es war einmal ein Dorfschulmeister Namens Franz Bacherl, der in Pfaffenhofen seines Amtes waltete und in seinen vielen Mußestunden auch den Pegasus bestieg. Ist man einmal beim Vers, so ist der Weg zum Drama nicht mehr weit, dachte Bacherl und er tauchte seinen Gänsekiel in ein mächtiges Tintenfaß und schmierte ganze Bücher voll rührenden und gruslichen Inhalts zusammen. Ein willkommenes Object schien ihm u. A. auch Held Arminius zu sein und da geschah es, daß der „Sechter von Ravenna“ in Wien am 18. Oktober 1854 zum erstenmal aufgeführt wurde. Die Zeitungen befaßten sich mit der Novität und so drang auch der Inhalt des Stückes zu den Ohren Bacherl's, der nebenbei erwähnt, durch seine Verwandtschaft mit dem Erzbischof von München-Freising bei den Ultramontanen einen Stein im Brett hatte. Um jene Zeit hatte nun unser Bacherl gleichfalls ein Stück zur Preisbewerbung nach Wien eingeschickt, das nun Salm in seiner Eigenschaft als Preisrichter gelesen und widerrechtlich für die Sabel, die Charactere, die Tendenz seiner Dichtung ausgebeutet haben soll. Eine diesbezügliche Anklage trat erst leise, elegisch, dann aber mit wachsender Dreistigkeit und zuletzt stürmisch und von einem Chor fanatischer Anhänger begleitet, zu Tage; schließlich wurde gegen einen der anerkanntesten Dramatiker Deutschlands, gegen Friedrich Salm, die Anklage auf Plagiat erhoben. Das Mach-

*) Baron Münch (Friedrich Salm) war in seinen Vorzügen wie in seinen Mängeln eine durchaus vornehme Natur, deren feine Süßfäden sich bei jeder Berührung mit der Außenwelt schauernd zusammenzogen. Daraus, weniger aus Standesrücksichten, erklärte sich Münch's Pseudonymität, die er bei dem Betreten seiner Dichterlaufbahn angenommen und lange festgehalten hat.

werk Bacherl's wurde als Beweisstück an's Tageslicht gezerrt; eine klägliche Mißgeburt, aber in einzelnen Zügen dem „Sechter“ unläugbar ähnlich. Daß diese Ähnlichkeit ein Spiel des Zufalls war, ist ja heute bekannt; es gibt eben Stoffe, die sozusagen in der Luft liegen, wie z. B. „Conradin“, der unzählige Male dramatisirt wurde und andere mehr. Was Salm aber durch diese Anklage gelitten, läßt sich nur schwer beschreiben; durch die öffentliche Anklage auf Diebstahl fühlte er sich nicht nur in seiner Ehre als Edelmann, sondern auch in seiner Ehre als Schriftsteller doppelt gekränkt. Und Bacherl? Er veranstaltete Subscriptionen auf seine Werke, that sich später sogar als reisender Declamator und Improvisator vor dem gesammten deutschen Publikum auf und führte dieses abenteuerliche Leben bis fast an das Ende der fünfziger Jahre fort. Als er aber die Rheingegend besuchte und an die Elbe, Nord- und Ostsee kam, war es vorbei mit seinem Dichterruhm, dort ward er bald durchschaut und wie er es verdiente, behandelt: als halb komische, halb verdächtige Figur. Er verschwand aus der Öffentlichkeit, nachdem er das Gaukelspiel seines Ruhmes nicht lange überlebte.

Doch kehren wir zum „Sechter von Ravenna“ selbst zurück. Unbekümmert um die lebhafteste Agitation der „Bacherl“-Freunde gegen Salm kündigte Intendant Dingelstedt am 15. April 1856 das bisher anonym gegebene Stück an als: von Friedrich Salm. Damit, schreibt Dingelstedt, war das Signal für die Münchener Heße gegeben. „Das Haus war ausverkauft; die Vorstellung nahm ihren prächtigen Verlauf und als der Vorhang fiel, brach im Hause ein Beifallsturm los, aus welchem aber ein bestimmter Name als Hervorruuf nicht zu vernehmen war. Die Trägerin der Hauptrolle, Frau Damböck, ging hinaus, ihr folgten Dahn und Haase, aber eifiges Schweigen empfing Thusnelda und Caligula, als plötzlich eine Weiberstimme im höchsten Diskant kreischte: „Bacherl 'rraus!“ Darauf begann denn der lang erwartete Scandal. Zu den klatschenden Händen gesellten sich auch noch stampfende Füße und Stöcke und „Bacherl 'raus!“ klang der Chorgesang männlicher und weiblicher „Surien“. Der Höllenlärm wurde immer toller und als sich der Polizeidirektor anbot, das Haus durch seine Leute räumen zu lassen, lehnte Dingelstedt das Anerbieten dankend ab und sagte: „Das besorg ich selbst und leichter“, und zum Hausinspektor Schmitt gewendet: „ich begeben mich in meine Loge hinauf; sobald Sie mich oben sehen, lassen Sie in einer Frist von fünf Minuten den Kronleuchter auslöschen, nach weiteren fünf Minuten sämmtliche Gaslichter auf den Stiegen und Corridor's. Nur die Nothlampen bleiben brennen.“ Als Dingelstedt in seiner Loge sichtbar war, empfing ihn ein Geheul, Geschrei, Gepfeif, Gejohl: „Pereat Dingelstedt! Nieder mit Salm! Bacherl hoch! Bacherl raus!“ Der Höllenscandal hatte seinen Höhepunkt erreicht, als die Menge aus dem Dunkel des Parterres eine Menschengestalt hervorzog und emporhob, die „Bacherl“ gewesen sein mußte! — Jetzt löschte plötzlich das Licht aus und totale Sinisterniß herrschte in dem ungeheuren Hause. Nun brach der Lärm doppelt los, variirt durch schallendes Hohngelächter des unparteiischen Publikums. Doch verlief sich allmählig die Menge, nachdem sie sich heiser geschrien, und so endete der Bacherlscandal.

Außer der Novität „Sechter von Ravenna“ hatte Martin Schleich's „Bürger und Junker“ den nächst höchsten Erfolg. Martin Schleich ist eine interessante Münchener Persönlichkeit gewesen. Er war auch der Begründer des Münchener „Punsch“ und hat außer obigem Stück noch „Die letzte Hexe“, „Drei Candidaten“ und „Ansäßig“ geschrieben. Die populärsten Stücke sind jedoch: „Bürger und Junker“ und „Die letzte Hexe“. Martin Schleich, 12. Februar 1826 in München geboren, ist ebendasselbst 13. Oktober 1881 gestorben.

Von den verschiedenen Gästen sind besonders Marie Seebach und die Tänzerinnen Lucile Grahn, im berüchtigten Sinne auch Pepita de Olivia zu nennen. Das Engagement der Letzteren war jedenfalls ein Mißgriff Dingelstedt's, den er selbst als solchen in seinen Schriften eingestand. Pepita, die wohl eine schöne, bezaubernde Spanierin war, gehörte nicht auf ein

künstlerisch geleitetes Hoftheater. Was das Engagement der Straßentänzerin jedoch einigermaßen entschuldbar machte, war das immer wiederkehrende Gespenst „Defizit“. Und Pepita zog, — sie hatte mit ihrer Madrileña, ihrer Linda Gitana das Münchener Publikum im Sturm erobert und ihr Erscheinen fascinierte. Dingelstedt beschreibt die Tänzerin folgend: „Nun schießt sie heraus, stellt sich eine volle Minute regungslos hin, aus den üppigen Hüften hoch aufgebäumt, weit rückwärts gebogen, daß die dichten schwarzen Haare fast den Boden fegen und stürzt dann vor, ihre Vampiraugen jedem einzelnen Zuschauer in's Hirn bohrend, mit den kleinen, spitzen, weißen Zähnen des halb geöffneten Mundes sich fest einbeißend in alle Männerherzen, die ihr in höchster sinnlicher Wallung entgegenklopfen. Was sie tanzte, das war ja Alles Nebensache; die Person allein wirkte, galt, zog und darin lag der Reiz und der Erfolg.“ In einem Augsburger Blatt stand damals: „daß nur ein „Sremder“ dem Bayernlande das Herzeleid anthun könne, durch eine spanische Tänzerin an — Lola Montez zu erinnern.“ —

Marie Seebach, dieses urwüchsige Talent der deutschen Bühne, ist am 24. Febr. 1834 zu Riga geboren und gehört zu den bedeutendsten Schauspielerinnen unserer Zeit. Ihren Weltruf begründete sie mit ihrem „Gretchen“ in Goethe's „Faust“. Unerreichbar ist ihre Darstellung in der Gartenscene, in der sie das Erwachen der Liebe in Ton und Miene mit solcher Natur, solch herzlich-schüchterner Innigkeit zur Anschauung brachte, wie kein zweites Gretchen mehr nach ihr. Neu und überraschend war ihre Auffassung bei den Worten: „Er liebt mich!“ Gewöhnlich begleiten die Darstellerinnen diesen Orakelspruch mit einem lauten Jubelruf. Die Seebach hiegegen flüsterte diese Worte, wobei ein freudiges Beben ihren Körper erfaßte, schüchtern, als wolle sie die innere Seligkeit sich selbst nicht verrathen. Marie Seebach war und wird das Urbild von Goethe's Schöpfung bleiben, die verkörperte Poesie in das schlichte bürgerliche Gewand gekleidet. So ist auch ihre Maria Stuart eine fleckenlose Darstellung ohne allen Beigeschmack von theatralischer Effecthascherei, wie sie jetzt so üblich auf der Bühne ist. Die Künstlerin, die sich 1859 mit dem Sänger Nieman vermählte (seit 1868 wieder geschieden), gehörte der Hamburger Bühne, dem Wiener Burgtheater, dem hannoveran'schen Hoftheater an und steht schließlich im Verbande des Berliner kgl. Schauspielhauses. Dieses letzte Engagement datirt von 1887. —

Das Theaterjahr 1856 brachte wieder verschiedene Ab- und Zugänge; so schieden der Tenor Auerbach, die dramatische Sängerin Behrend-Brandt. Eintraten der Tenor Karl Heinrich, die Sängerinnen Elise Maximilien und Sophie Kesenheimer. Unter den Schauspiel-Novitäten hatte Martin Schleich's „Die letzte Hexe“ den größten Erfolg. Das Volksstück, das am 5. Januar zum erstenmal gegeben wurde, fand im Laufe dieser Saison noch sechs Wiederholungen. Die Oper brachte nur Meyerbeer's „Nordstern.“ — In das nächste Jahr fiel als wichtigstes Ereigniß die Entlassung Dingelstedts; am 1. Februar 1857 wurde der Intendant pensionirt und an seine Stelle wieder Freiherr von Strans berufen.

Die Beweggründe seiner Entlassung, die unsererseits bereits da und dort Andeutung fanden, hier näher auszuführen, dürfte zu einer zu weiten Abschweifung führen; jedenfalls aber liegen sie in der damaligen Zeitströmung begründet.

Neben Herwegh und Prutz, Freiligrath und Hoffmann von Fallersleben hat Dingelstedt als Dichter seine Stelle. Wenn ihm auch die eigentliche schöpferische Kraft abzusprechen ist, so bekundete er doch in seinen Poesien wunderbares Sorngefühl, tief erregbare Empfindung, vor-treffliche Darstellungsgabe und einen hohen Grad von Bildung. Wenn also dem Dichterpfade Dingelstedts nicht lauter duftende Blüthen entkeimten, so hat er dafür als Theaterleiter alle an ihn gestellten Anforderungen weit übertroffen. Dingelstedt hat, als er von München Abschied nahm, seinen Siegeszug über Weimar nach Wien fortgesetzt und ist dort als Direktor des k. k. Hofburgtheaters am 15. Mai 1881 im bald zu vollendenden 67. Lebensjahre einem unheilbaren Leiden erlegen. Einer der glänzendsten Namen in der Geschichte deutscher Kunst und

Literatur, gehört der Vergangenheit, einer der zielbewußtesten geistreichsten Bühnenleiter, der poesievollsten Dramaturgen und geschmackvollsten Regisseure verbindet sich als ein unsterblicher seinen berühmten Vorgängern Schröder, Iffland, Goethe, Immermann und Eduard Devrient. —

Franz Freiherr von Dingelstedt ist den 30. Juni 1814 zu Salsdorf in Oberhessen geboren, besuchte das Gymnasium zu Rinteln und studirte 1831–35 auf der Marburger Universität. Die vorzüglichsten künstlerischen Ereignisse seines sechsjährigen (1851–57) Münchener Wirkens waren im Schauspiel: Im ersten Jahre die Inszenirung der Hebbel'schen Judith, des Shakespeare'schen Heinrich IV. (beide Theile), der Antigone mit Mendelssohn's Musik, die Neuinszenirung classischer Stücke; 1852 folgte Coriolan, König Oedipus mit Musik von Franz Lachner, Neuinszenirung des vollständigen Wallenstein, 1853 Richard II., Aufführung 13 Shakespeare'scher Stücke, 1854 (11.–31. Juli) die berühmten Muster-Vorstellungen, Oedipus auf Kolonos, 1855 seine Bearbeitung des Shakespeare'schen „Sturm“ mit Musik von Wilh. Taubert, neu inscenirt Macbeth in Dingelstedt's, Jul. Cäsar in Laube's Einrichtung, 1856 Grillparzer's „Meeres und der Liebe Wellen“ u. s. w. Seine „Münchener Bilderbogen“, denen auch wir Manches entnommen, enthalten Schilderungen aus dieser Zeit. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Dingelstedt gleichfalls ein Glied der bekannten schöngeistigen und wissenschaftlichen Tafelrunde des verstorbenen Königs Max II. war. Dingelstedt war mit den höchsten bayerischen Orden ausgezeichnet: Großcomthur des kgl. bayerischen Verdienstordens vom heiligen Michael mit dem Sterne, Comthur des kgl. bayerischen Maximiliansordens und Ritter des Verdienstordens der kgl. bayerischen Krone. —





IX. Capitel.

(Zeit 1857—1867.)

Vom Residenztheater; Kronprinz Ludwig und Lohengrin. — Heinrich Richter; Franz Herz; Sophie Stehle und Joseph Lewinsky. — Der Tod Max II. und die Chronfolge Ludwigs; die Berufung Richard Wagners nach München; die erste Holländer-Aufführung; Ernst Possart; Bernhard Kitchling. — Cristan und Isolde; Schnorr von Carolsfeld, sein Wirken und sein Tod. — Eugen Gura; Heinrich Vogl und Albert Niemann. — Richard Wagner und die Münchener Itabalen; Briefe Richard Wagners aus jener Zeit. — Therese Thoma (Frau Vogl); Hans von Bülow; König Ludwig. — Das Münchener Aktien-Volkstheater; das kgl. Theater am Gärtnerplatz und Direktor Georg Lang.

Sreiherr von Srans übernahm abermals die Geschäfte, er hatte die hohe Genugthuung, unter seiner Leitung das Residenztheater wieder eröffnet zu sehen. König Max beabsichtigte bereits im Jahre 1851 unter Dingelstedt die Restaurirung dieses Hauses, allein die diesbezüglichen Verhandlungen kamen erst fünf Jahre später zu Stande und so fand am 28. November 1857 erst die Eröffnung desselben statt. Mit diesem Ereigniß, das ein wichtiger Abschnitt in unserer Theatergeschichte hätte werden können, ist aber leider nicht die so nothwendige Ausscheidung der für das große und der für das kleine Haus geeigneten Stücke verknüpft gewesen, deren Nothwendigkeit bereits 1842 Intendant von Küstner in einer Eingabe betonte. Schon gelegentlich der ersten Eröffnung des Hoftheaters im Jahre 1818 machte sich dieser Mißstand sehr fühlbar und sowohl Klingmann als Ed. Devrient gaben unverhohlen ihrer Ueberzeugung Ausdruck, indem sie das Opernhaus für das Schau- und Lustspiel zu groß hielten, ein Umstand, der sowohl für die Stücke wie für die Darsteller von den schlimmsten Folgen sei. Küstner sagte: die Stücke müssen dadurch verlieren, indem das Verständniß für das Publikum, vorzüglich in den entfernteren Räumen des Schauplatzes, behindert und mit ihm das Interesse des Publikums am Schauspiel geschwächt wird. Andererseits aber müssen die Darsteller entweder das Sprachorgan sehr

*) Mit der Restauration des Hauses wurde Professor Ludwig Solz, mit der Bühneneinrichtung der Mannheimer Maschinist W. Mühlendorfer betraut.

anstrengen, oder sie werden gar nicht verstanden." Künftner beantragte 1842 die Erbauung eines Schauspielhauses, allein dieser Antrag wurde damals nicht verstanden und abgelehnt. Und jetzt, wo sich mit der Restaurirung dieses Theaters die schönste Gelegenheit zur passenden Ausscheidung bot, war wieder kein Intendant da, der etwas vom Geschäft verstand. Erst im Jahre 1872 vollzieht sich diese so äußerst nothwendige Maßnahme, unter Intendant Baron von Perfall und dessen Motivirung stützt sich im Wesentlichen auf das von uns eben angedeutete.

Der Eröffnungsvorstellung im Residenztheater ging ein von Emanuel Geibel gedichteter Prolog, den Marie Damböck-Straßmann*) mit vollendeter Meisterschaft sprach, voran, worauf Calderon's „Oeffentliches Geheimniß“ folgte. — Die mannigfaltige Veränderung im Personalstand ist von untergeordneter Bedeutung, dagegen interessirt uns das Engagement des Heldentenors Moriz Grill**), der von Darmstadt zu uns kam und ein Decennium lang unserem Ensemble in trefflicher Weise angehörte. Moriz Grill war unstreitig ein wackerer Sänger mit einer kräftigen wohlklingenden Stimme und einem hübschen Darstellungstalent. Er creirte den „Lohengrin“ und den Gounod'schen „Saust“; für ersteren brachte er freilich weniger Verständniß mit, was freilich zum Theil nicht immer an ihm lag. — Besondere Schauspiel-Novitäten waren Birch-Pfeiffer's „Grille“, Laube's „Graf Essex“, Tempelton's „Clytämnestra“ und H. Schmid's „Columbus“. Von hervorragenden Gästen ist besonders die berühmte Sängerin Jenny Bürde-Ney***) zu nennen. Die Künstlerin gastirte nur einmal an unserer Oper und begeisterte durch ihre herrliche Stimme von seltener Kraft und großem Umfang, durch ihre unvergleichliche Gesangs-Technik und durch ihr erschütterndes dramatisches Talent das Münchener Publikum. Noch im 60. Lebensjahre war es der Begnadeten möglich, in Dresden als Kirchenfängerin wahrhafte Triumphe zu feiern.

Das Theaterjahr 1858 brachte uns die erste Lohengrin-Aufführung. Bevor wir uns jedoch mit diesem großen Ereigniß beschäftigen, tragen wir zuvor das am 31. März 1856 vom kgl. Maximilians-Ordenscapitel erlassene Preisausschreiben für je ein Trauerspiel und ein Lustspiel nach, das in diesem Jahre zum Entscheid gelangte. Der Einlauf bestand aus 112 Dramen und 40 Lustspielen, von denen nur Paul Henze's „Raub der Sabinerinnen“; Jordan's „Wittwe des Agis“; Martin Schleich's „Drei Kandidaten“ und Sriedrich Albrecht's „Seldkaplan und Lieutenant“ zur Aufführung gelangten. Was nun die Premiere des „Lohengrin“ betrifft, so war die Besetzung folgende: König Heinrich—Lindemann; Lohengrin—Grill; Elsa—Maximilien; Telramund—Kindermann; Ortrud—Diez; Heerrufer—Strobel. Die Oper, welche bereits vor acht Jahren in Weimar zum erstenmal gegeben wurde, erregte hier, wie damals dort, allgewaltiges Aufsehen, das sich wie ein Blitz durch ganz Deutschland fortpflanzte. Aber nicht immer war diese Woge die Begeisterung für eine große That, es war vielmehr der Sturm des Unmuthes und der Entrüstung über den „Neuerer“, der es gewagt, aus der Alltagsbahn der italienischen und französischen Meister herauszutreten. Und so war auch, als am 28. Febr. 1858 der Schwanenritter bei uns seinen Einzug hielt, sein Empfang im Ganzen ein kühler, wenngleich die Oper im weiteren Laufe der Saison fünfmal wiederholt werden konnte. So verdienstlich das Wirken Franz Lachner's vor dem Erscheinen des Lohengrin für unsere Oper war, ebenso hemmend wurde seine Thätigkeit für die Entwicklung der kommenden neuen Zeit. Bei dem großen Geiste eines Lachner ist es uns heutzutage geradezu unerklärlich, wie unser heimischer Meister mit aller Hartnäckigkeit und Verbissenheit, ja mit einem blinden Draufgehen auf das „Nichts“ eines Wagner, dessen Werke bekämpfte und auch jahrelang für das Eindringen der Wagner'schen Opern ein wirklicher Hemmschuh war.

*) Marie Damböck hatte sich im Juni 1857 mit dem Schauspieler Straßmann verheirathet und führte von nun an den Namen ihres Mannes.

**) Moriz Grill 1826 geboren, ist 1871 in München gestorben.

***) Jenny Bürde-Ney 1821 in Graz geboren, starb 1886 in Dresden.

Einen enthusiastischen Hörer fanden aber die ersten Lohengrin-Aufführungen doch — es war ein schlanker, etwas blasser Jüngling von fünfzehn Jahren mit einem großen, brennenden, schwarzen Auge, der oben in der Königsloge regungslos die Handlung vorüberauschen ließ, in dessen Herzen aber dafür ein ganzes Meer von Bewegungen losbrach. Plötzlich, wie eine Entzauberung, sah der Königssohn seine eigene Welt in die Wirklichkeit gerückt, eine Sage verkörpert, die seine erste Kindheit schon mit früh gewohnten Klängen und Bildern umgaukelte, und sah sie noch dazu in dem Rahmen eines eigenartigen neuen Kunstwerkes, dessen nie gekannte Reize zum ersten Male auf sein junges Herz einstürmten! — Als er dann wieder draußen in der Gebirgsnatur auf dem herrlichen Fürstensitze mit seinen kühnen Erkern und zackigen Mauern weilte, wie ganz anders träumte er da, wenn die Düste der Sliederbüsche zu ihm aufstiegen, wenn das Plätschern des Löwenbrunnen, dessen Gewalten ihren Silberstaub hoch in die Lüfte wirbelten, immer Lust trinkend und Glanz ausstrahlend, immer schimmernd aufstrebend und doch zugleich unten wieder das eigene Wesen sammelnd, eintönig dazwischen fiel! Wie bohrte doch der Königssohn sein Flammenauge in die Gluthenwellen des Abends und lauschte den verkündenden Lüften, wenn hinter den dunklen Tannen und Söhren der großäugige Mond hervorlugte und das sanfte Wellenspiel des Alpsee's und Schwansee's mit seiner Geisterhand überstrich! Und wie ganz anders zog jetzt der Schwan seiner Silberbahn entlang! — Vom Gral gesandt, schwamm er an's Ufer und dort stand die Jungfräuliche, Bedrängte!

Ueber die im Hintergrund der Lande hoch ansteigenden, halb grün bekleideten, halb nackten Bergwände des großen und kleinen Nelsple, über die zackigen Höhen des Sailing, streicht Kühle spendend des Gebirges rauher Odem und jagt die Jasmin und Rosen geschwängerte Atmosphäre dem Königssohne um das edle Haupt, doch dieser wird der Eindrücke nicht Gewahr, die in fortschreitender Stunde die Natur über ihn wölbt — sein Ohr vernimmt nur die Zauberklänge des Schwanenritters, sein Auge sieht nur die Sluth, durch die der Nachen, vom Schwan gezogen, gleitet, — und neben ihm versinkt die Wirklichkeit, — des jungen Ludwigs eigener Himmel füllt die schimmernde Lande aus. —

Als später der achtzehnjährige Kronprinz die Dichtung vom Ring des Nibelungen ergriff, als in ihrem Vorworte die Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?“ an sein Herz pochte und dieses heftiger zu schlagen begann, wußte er, an wen sie gerichtet sei. Ein freudiges Aufleuchten zuckte über seine schönen Züge und er gelobte sich, so bald seinem Willen die Macht zur Seite stand, die Frage des Meisters nicht unbeantwortet zu lassen. Leider beschied ihm das Schicksal zeitiger als zu erwarten war und zeitiger als es für ihn gut war, Macht und Gelegenheit zur Einlösung seines sich selbst gegebenen königlichen Wortes. — —

Der Personalstand des Jahres 1858 erlitt mehrfache Veränderungen. So legte Christen die Regie in die Hände Heinrich Richters und an Stelle des alternden Josts, trat nach vorausgegangenem Gastspiel, Franz Herz. In der Oper wurde der bisherige Chorist Kaspar Baufewein als Bassist engagirt und gleichzeitig mit ihm die beiden Sängerinnen Hefner und Schaumberger. — Heinrich Richter trat, wie wir bereits wissen, unter Intendanten Baron von Sranz am 1. August 1849 sein hiesiges Engagement an, nachdem er vorher in Posen, Rostock, Bremen, Wiener Burgtheater und Leipzig gewirkt hatte. Seine Ausbildung genoß Richter durch Eduard Devrient. Mit unserem Jahre begann eine äußerst glückliche Thätigkeit Richters als Regisseur, der unsere Bühne manches Herrliche und Hervorragende verdankte. Seine spätere Berufung 1878 zum Professor an der kgl. Musikschule ist auf diese seine großen Verdienste zurückzuführen. Richter wurde am 18. Oktober 1820 zu Berlin, als Sohn eines Beamten im Finanzministerium geboren; seine Familie stammte jedoch aus Ansbach und war mit dem Bayreuther Dichter Friedrich Richter (Jean Paul) verwandt. Auf Empfehlung der berühmten Crelinger erhielt der junge Künstler bereits 1839 sein erstes Engagement am Stadttheater in

Posen und feierte zehn Jahre später als Gast seiner Vaterstadt an 17 Abenden derartige Triumphe. daß er auf Allerhöchste Weisung im neuen Palais vor König Friedrich Wilhelm IV. spielen mußte.

Herr von Hülßen machte wiederholte Versuche unseren Richter nach Berlin zu entführen, allein die glänzendsten Anerbietungen, schlugen an seiner Liebe zu München, wo er eine so ehrenvolle Stellung und ein so glückliches Heim gefunden hatte, fehl. Im Jahre 1890 hatte der Künstler die seltene Genugthuung am 13. Januar das fünfzigjährige Jubiläum seiner Bühnenthätigkeit feiern zu können. Von diesen fünfzig Jahren hat er vierzig ausschließlich dem Münchener Hoftheater gewidmet, zu dessen fleißigsten und angesehensten Künstlern, der Kunstveteran heute noch zählt. —

Sranz Herz*), 1824 zu Münster geboren, hatte sich aus den bescheidensten Anfängen zu einer bedeutenden künstlerischen Stellung emporgearbeitet, welche er ehrenvoll über drei Decennien behauptete. Bevor der Künstler zu uns kam, wirkte er bereits mit großem Glück in Wiesbaden, wo bereits seinem Namen der Ruf eines vorzüglichen Charakterdarstellers vorausging. Diese Eigenschaft bethätigte Herz auch bei uns und that dies in hervorragender Art, indem er seine Person stets der Sache, seine Rolle stets dem Kunstwerke unterordnete und so, unterstützt von kräftiger schauspielerischer Individualität und reicher Gestaltungskraft, Leistungen schuf, welche, wie z. B. sein „Klosterbruder“, geradezu mustergiltig waren. Sranz Herz war im Lustspiel, wie in der Tragödie, im modernen Schauspiel, wie im leichten Schwank, gleich ausgezeichnet und hatte in jeder seiner Rollen den ungetrübtesten Erfolg. —

Das Theaterjahr 1859 brachte das Engagement des Ernst Tomschik, der, bevor er nach München kam, in Nürnberg und Bamberg engagirt war und noch heute für komische und Episodenrollen unserem Ensemble angehört. An Stelle der ausscheidenden Sängerin Maximilien, unserer ersten „Elsa“ in Lohengrin, trat Auguste Stöger. Elise Maximilien, die nur drei Jahre an der Münchener Hofbühne thätig war, besaß eine sehr liebliche, leider nur etwas schwache Stimme; ihr dramatischer Vortrag dagegen war sehr belebt. Die Sängerin hatte durch eine längere Krankheit Vieles von ihrer immerhin schönen Stimme eingebüßt und hatte dieses leidige Stimmdefizit unseres Wissens nach, auch nicht mehr decken können. — Das Schauspiel hat an durchschlagenden Novitäten nur Hermann Herfch „Anna Liese“ zu verzeichnen, während die Oper einen guten Griff mit Gustav Schmidt's „Die Weiber von Weinsberg“ that und am 15. September mit der Premiere Verdi's „Troubadour“ einen großartigen Erfolg errang. — Das nächste Jahr brachte den Rücktritt des schon längere Zeit kränkenden Intendanten Baron von Sranz, an dessen Stelle der Theater-Sekretär und Hausinspektor Wilhelm Schmitt trat. Mit diesem Interregnum sind wir wohl in die traurigste Zeit unserer Bühnen-Regierung eingetreten; denn war schon unter Sranz keine eigentliche zielbewußte Leitung möglich, da dem Chef jedes Verständnis dafür mangelte, so war jetzt völlig eine Willkürherrschaft der Regisseure angebrochen. Und hatte Baron Sranz schon in Solge seiner Stellung als Offizier und als Kavalierr das Ansehen der Hofbühne nach Innen und Außen wohl aufrecht zu erhalten gewußt, so schwand auch dieser letzte Anstrich unter der Leitung Wilhelm Schmitt's.

In dieses Jahr fiel das Debut der Sängerin Sophie Stehle, die am 6. September zum erstenmal die Bühne als Emmeline in der „Schweizerfamilie“ betrat und zwei Wochen später als „Pamina“ nochmals auftrat. Erregte schon ihre erste Gastrolle Aufsehen, so steigerte sich ihre Pamina-Darstellung zu einem großartigen Erfolg, dem sich ihr definitives Engagement mit 1. Oktober anschloß. Der Name Sophie Stehle ist mit der herrlichsten Erinnerung einer vergangenen Glanz-epoche der Münchener Oper eng verknüpft. Die Sängerin war der Mittelpunkt eines hohen Kunstlebens, das heutzutage noch im lebendigen Colorit vor den Augen vieler Theaterfreunde

*) Sranz Herz ist nach qualvollem Leiden am 23. April 1889 in München gestorben.

leuchtet. Die Künstlerin, im Besitz einer entzückenden Stimme von seltenem Umfange und einer herrlichen Schulung, verband mit ihren eminenten Anlagen ein meisterhaftes, tief durchdachtes Spiel. Sophie Stehle sang sich in die Herzen des Auditoriums hinein und führte sie hinweg zur sonnigen Höhe der Freude oder zum tiefsten Grauen des Menschenthums. So war ihre Darstellung des Gounod'schen Gretchen von einem fascinirendem Zauber. Lorking's „Undine“ kam auch durch die Stehle erst zur Geltung und blieb fortan auf dem Repertoire. Gleich der Jenny Luher wurde auch unsere Sängerin auf der Höhe ihres Ruhmes und ihrer Kunst uns durch den Gott der Liebe entrückt und nachdem Sophie Stehle ununterbrochen vierzehn Jahre unserer Oper zur Zierde gereichte, reichte sie 1874 dem Baron von Knigge die Hand zum ehelichen Bunde und entsagte für immer der Bühne, der sie stets ein leuchtender Stern gewesen. — Von hervorragenden Schauspiel-Novitäten müssen wir Henke's „Elisabeth Charlotte“ und Oskar von Redwik's „Sunstmeister von Nürnberg“ bezeichnen; die Oper förderte Meyerbeer's „Dinorah“ und Herold's „Zweikampf“ an das Lampenlicht.

Das Theaterjahr 1861 bereicherte das Schauspiel-Repertoire durch Geibel's „Brunhild“, während die Oper ein Singspiel von dem bekannten Donauwörther Bürgermeister Franz Sorg „Der Hans ist da“ und Gluck's „Orpheus und Eurydike“ brachte. Ersteres Opus war eine ganz nette Arbeit, die auch in Donauwörth zur Aufführung kam, wo die Hauptpartie der jekige Thurn und Taxis'sche Präsident S. Bonn sang und die Gretel von des Bürgermeisters Tochterlein Sophie Sorg recht macker gegeben wurde.

An Gästen haben wir außer Grunert, Moser und Joseph Lewinsky noch den berühmten Heldentenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld zu nennen, von dem wir aber an dieser Stelle absehen können, da er in den kommenden Blättern für uns zur höchsten Bedeutung gelangt. —

Es hat Bühnenkünstler gegeben, von denen man sagen konnte: „Non fiunt — nascuntur.“ Sie werden nicht gemacht, sondern geboren, sie siegten, ohne zu kämpfen. Es hat aber auch wieder Bühnenkünstler gegeben, welche erst Stein für Stein von den gewaltigen Hindernissen abbauen mußten, die ihnen die Natur auf dem dornenvollen Kunstpfade entgegengethürmt hatte, und zu diesen muthigen, unerschrockenen Kämpfern gehörte auch Joseph Lewinsky, ehemaliger k. k. Aushilfsstatist. Achtzehn Jahre alt wandte er dem Gymnasium den Rücken und lief der Kunst in die Arme. Die Einwendungen der Regisseure und seines eigenen Lehrers, daß er völlig talentlos, daß er zu klein und schwächlich, sein Organ zu beschränkt, kurzum, daß er auf der Bühne unmöglich sei, konnten ihn von dem einmal gefaßten Beschluß „ein großer Schauspieler“ zu werden nicht abbringen. „Meine ganze Persönlichkeit spricht nicht für mich“, so sagt Lewinsky selbst in einer seiner Notizen, „ich kann das Publikum nicht durch eine glänzende Gestalt bestechen, deßhalb muß das Herz und der Verstand doppelt für die Aeußerlichkeit eintreten“ und mit diesem Grundsatz sehen wir ihn Wien verlassen, um in der Provinz draußen den gewaltigsten Kampf aufzunehmen. Mit unermüdlichem Fleiß durchforschte er die Geschichte der bedeutendsten deutschen Schauspieler, durchlebte im Geiste jene Zeiten, wo Goethe die Schönheit, die große Schröder die Wahrheit lehrte und namentlich diese Lichtgestalt war es, deren verklärte Sarbe er mit aller Hingabe trug. Und so sehen wir ihn drei Jahre ein unstetes Wanderleben führen, aber immer ein Leben, das den, ganz auf sich selbst angewiesenen, jungen Mann das hehre, hohe Ziel stets vor Augen hielt.

Lewinsky kehrte nach Wien zurück und trat vor Laube mit der Bitte hin, vor dem Meister Probe spielen zu dürfen. Die Probe fand auch in Gegenwart von Anschütz, Löwe, Sichtner und La Roche statt und nach Beendigung derselben sagte Laube: „Ich engagire Sie, Sie können sich mit kleinen Rollen beim Publikum einführen.“ Aber schon nach einer kurzen Zeit sagte Laube eines Abends zu ihm: „Bei einem so eigenthümlichen Gepräge, wie dem Ihrigen, nützt es Nichts, mit kleinen Rollen zu probiren; Sie sollen als Franz Moor auftreten!“ Lewinsky

war wie aus den Wolken gefallen und versuchte Einwendungen zu machen und nach besten Kräften zu remonstriren, aber Laube bestand darauf, indem er erklärte, daß er mindestens so viel wage, wie Lewinsky. Der Tag für dessen Debut wurde also bestimmt. Es war der 4. Mai 1858. Und als zum letztenmal der Vorhang fiel, erschütterte ein Beifallstosen das Haus. — Ein großer Charakterdarsteller war für die deutsche Bühne erstanden.

Joseph Lewinsky, der nur einmal als Gast unsere Bühne betrat, fand auch hier eine begeisterte Aufnahme. —

Das Theaterjahr 1862 brachte die Ernennung des Haus-Inspectors Schmitt zum Intendantenrath. Für das erledigte Sach eines zweiten Liebhabers wurde am 1. Oktbr. Heinrich Davidt engagirt, nachdem er schon längere Zeit vorher zur Aushilfe beschäftigt war. Der Künstler gehört seit seinem Engagement bis zum heutigen Tag unserer Bühne an, demnach volle dreißig Jahre und wirkt heute noch in höchst verdienstlicher Weise. — Eine vorzügliche Kraft wurde mit dem Engagement der Altistin Philippine von Edelsberg gewonnen, mit deren Eintritt das Opern-Repertoire sich um vieles lebhafter gestaltete. Ihre herrliche Altstimme, die eine große Tiefe hatte, vermochte auch den höher gelegenen Partien noch gerecht zu werden. Eine Glanzleistung der Künstlerin war die Sides und Azucena. Leider war ihre hiesige Thätigkeit von nur einer dreijährigen Dauer.

Während die Oper mit Gounod's „Sauft“ einen Erfolg ohnegleichen erzielte (die Novität wurde im Verlauf des Jahres 19-mal gegeben), war im Schauspiel das Bemerkenswertheste Shakespeare's „Wintermärchen“ in der Dingelstedt'schen Bearbeitung mit der Musik Slotow's. Die Besetzung von Sauft war: Sauft — Grill, Mephisto — Kindermann, Gretchen — Stehle, Martha — Seehofer, Valentin — Heinrich, Siebel — Hefner. — Die berühmte Tragödin Sanny Janauschek, die dem Dresdener Hoftheater angehörte, gab in diesem Jahre ein auf sechs Abende berechnetes Gastspiel unter dem größten Beifall unseres Publikums, so daß ihre viermalige Wiederkehr im Laufe der Jahre sehr erwünscht war. Zum letztenmal gastirte die Heroine 1866. — Hochinteressant für uns ist das erste Debut unserer späteren Tragödin Clara Siegler als Jungfrau von Orleans, das am 16. August mit einem schönen Erfolg stattfand. Der Personenwechsel im nächsten Jahre beschränkt sich auf das Engagement der Coloratursängerin Anna Deinet (spätere Frau Possart) und auf den Abgang der Stöger. Opernnovitäten waren: Max Senger's „Soscari“, David's „Lalla Rookh“ und Perfall's „Das Conterfei“.

„Ich will aus München eine Stadt machen, die Deutschland so zur Zierde gereichen soll, daß Keiner Deutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat.“ — Das hat Ludwig I. einst als Kronprinz in Rom verheißen und als König wahr gemacht. Max II. hat Bayern zu einem Musterstaate der Gesetzgebung in Deutschland gemacht und den Wissenschaften eine Stätte bereitet. Daß München heute noch an Bedeutsamkeit der bildenden Kunst überragt, ist das Werk des Königs Ludwig; daß es aber hinter andern deutschen Hauptstädten in wissenschaftlicher Bedeutung nicht länger zurückblieb, ist das Verdienst des Königs Max II.

Der Monarch hat die Nothwendigkeit eingesehen, den Glanz seiner Herrschaft durch die Pflege der Künste zu erhöhen und im Gedächtniß der wandelnden Menge durch großartige Schöpfungen zu befestigen; hauptsächlich aber wollte er bilden und unterrichten. Um die Geschichte als Erziehung zu gebrauchen, gründete der König das Nationalmuseum, um die Hauptmomente der Weltgeschichte bildlich zu fassen, schuf er uns die historische Galerie; doch auch Architekt war König Max, nur daß er im Gegensatz der vorhergegangenen Zeit, die sich meistens in der Nachahmung klassischer Muster gefiel, etwas Neues, Naturwüchsiges geschaffen wissen wollte. Und so datirt von ihm eine Epoche der deutschen Baukunst; den Beleg hiezu giebt die Maximilianstraße, die erst seit 1856 entstanden ist und wo jetzt die Pulsader des Münchener Lebens schlägt und sich eben auf den Isarhöhen eine neue Prachtstadt zu entwickeln anschickt, war

noch vor drei Decennien eine strauch- und baumlose dürre Sandebene. Der erhabenste Abschluß dieser neuangelegten Straße ist aber das Maximilianeum geworden. In unsere Geschichte gehört vornehmlich die Restaurirung des seit 1831 geschlossenen Residenztheaters, die mit einer Eleganz geschah, welche das berühmte Versailler Theater in den Schatten stellte. (Siehe Beginn des IX. Capitels.) Die Fürsorge des Königs erstreckte sich auf alle Kunstzweige, aber auch die Invaliden der Kunst vergaß Max II. nicht. Als er 1858 erfuhr, in Regensburg lebe, einundneunzig Jahre alt, erblindet, mit Nothdurft ringend, jene Frau, für welche einst Mozart in seiner „Zauberflöte“ eigens die Partie des ersten Genius componirt hatte, setzte er ihr eine jährliche Unterstützung von dreihundert Gulden aus. Die Frau hieß Eichhoff.

Der März des Jahres 1864 war da. Das Volk ahnte noch nichts, obgleich man von einem Unwohlsein des Königs wußte. Um so erschütternder wirkte die erste Nachricht, daß der Monarch an einem ausgedehnten Rothlauf der linken Brustwand leide und sich in einem bedenklichen Zustand befinde. Nun strömte das Volk in Zügen nach der kgl. Residenz und füllte die Vorzimmer des Königs. Gegen Abend versammelten sich die Mitglieder des kgl. Hauses, von allen Seiten drang schon die Kälte des Todes auf den schwerkranken Fürsten ein, doch die Königin wich nicht von seinem Bette. Es war am 10. März, fünf Uhr Morgens, als die große Benno-glocke von der Frauenkirche das Volk für den todtkranken König zum Gebet aufrief und er selbst noch mit seinem Volke, für das er gelebt, betete. Dann hieß er alle fortgehen, bis auf die Königin und seine beiden Söhne und er nahm herzzerbrechenden Abschied von den Seinen für diese Welt und segnete Alle Seine Sinne schwanden, ... und gleich darauf hatten Millionen ihren König zu beweinen. Da ertönte wieder die Bennoglocke und fort und fort klagte sie, bis ihr die andern Glocken auf allen Thürmen der Stadt antworteten. Doch der elektrische Funke trug blitzschnell die Trauerbotschaft in alle Gegenden Bayerns, in alle Gaue Deutschlands, in alle Länder Europas und erschütterte das menschliche Herz. — —

Der Stolz der Königsfamilie, der Stolz des ganzen Landes waren die zwei blühenden Knaben, Ludwig, der jetzige König, eine ernste, träumerische Erscheinung und Otto, der jüngere, blond und vom lebhaften, freundlichen Ausdruck. Ludwig, der bisher vor jeder Berührung mit der Außenwelt ängstlich gehütet und in keiner Weise für seinen schwierigen Beruf vorbereitet war, der erst eine Universität beziehen sollte, um dort Staatswissenschaften zu studiren, war streng und gewissenhaft erzogen, obgleich ihn trotzdem schon als Knabe ein starker Eigenwille besaß. Allgemeine Menschenfeindlichkeit war schon früh ein Grundzug seines Wesens und datirte bereits von den Knabenzeiten her, wo er noch die Waldungen des Gebirges, wie ein Märchenprinz, im grünen Sammetröckchen mit wallender Seder auf dem Barett, auf einem feurigen Hengste durchjagte. König Max war ein strenger Vater und beide Söhne mußten sich seiner Zucht unbedingt fügen, was Wunder denn, wenn ein zärtlich liebendes Mutterherz durch besondere Güte die Härten der väterlichen Erziehungsmethode zu mildern trachtete! Die glühende Einbildungskraft des jungen Kronprinzen, sein Hang zu weit abführenden Träumereien, fanden leider mehr als zuträglich stete Nahrung und Anregung in der prachtvollen Natur und schufen schon in der zarten Seele des Knaben die erste Ahnung jenes Traumkönigthums, dem später der vierzigjährige Monarch so jammervoll erliegen mußte. Welche hohe Geistesrichtung hätte der selten talentirte Königssohn bei einem Aufenthalt in der Fremde, bei einem Umgang mit Altersgenossen, bei dem Studium der Lehren staatsmännischer Pflichten und Rechte gewonnen, wie hätte sich ihm die Welt in Wahrheit erschlossen, wäre er nur einmal aus seiner ihm aufgezungenen Scheinwelt herausgetreten und hätte Sühnung mit Menschen gewonnen! — Und als dies geschehen sollte, als König Max, der sich über seinen körperlichen Zustand am wenigsten klar war, daran dachte den Kronprinzen auf seine kommende hohe Würde vorzubereiten und eben daran war, ihn liebend in seine Nähe zu ziehen — da tönten dumpf in den Märztagen 1864

die ehernen Verkünder menschlichen Leides durch das trauernde Land — König Max lag im letzten Herrscherglanze auf dem Paradebett und König Ludwig II. bestieg den Thron.

Als der junge König, eine herrlich gewachsene Jünglingsgestalt von apollinischer Hoheit und Grazie, mit seinem großen, thränenfeuchten Wunderauge hinter dem Sarge seines tiefbeklagten Vaters einherschritt, selbst im Schmerze groß und erhaben, da flog durch die Reihen des trauernden Volkes, das dem guten König Max wie einem eigenen Vater nachweinte, ein Ruf der Bewunderung und schon damals mischte sich in die aufrichtige Trauerkundgebung der Jubelruf des Volkes, das einen so herrlichen König gewonnen.

Doch nicht allein unserem Lande erschien der jugendliche Bayernkönig eine Idealgestalt ohne Gleichen, ganz Europa erfreute sich an seinem Bildniß, an seinem kunstbegeisterten Herzen und Alles drängte sich bewundernd in seine Nähe, freilich nicht Alles in gleich edler Absicht. Doch die Hoffnungen, die das Land auf seine Thronfolge setzte, schienen glänzend in Erfüllung zu gehen und als er den Königseid auf die Verfassung geschworen hatte, sprach er selbst zur Staatsrathsversammlung: „Groß und schwer ist die mir gewordene Aufgabe. Ich baue auf Gott, daß er mir Licht und Kraft schicke, sie zu erfüllen. Treu dem Eid, den ich soeben geleistet und im Geiste unserer, durch fast ein halbes Jahrhundert bewährten Verfassung, will ich regieren. Meines geliebten Bayernvolkes Wohlfahrt und Deutschlands Größe seien die Zielpunkte meines Strebens!“

Der Boden, auf welchem durch den frühen Tod seines Vaters in noch so jugendlichem Alter die ernste Pflicht des Regenten an König Ludwig herantrat, war nicht dazu angethan, ihm ihre gewissenhafte Ausführung zu erleichtern. Trotz der freien Entfaltung der Wissenschaften und Künste, ungeachtet liberaler, königlicher Unterstützungen und der reichen Hilfsmittel der Universität überragte doch eine gewisse kirchliche Partei mit ihrem wohlbekannten Streben Alles und suchte das Volk in geistiger Verdumpfung zu erhalten. Dies hatte namentlich König Ludwig I. zu beklagen und erst der Regierungsantritt Max II. entbot diesen düsteren Mächten den Kampf, dessen Sortführung nun das Erbtheil Ludwig's II. war. Bald machte sich des Königs Wille und Kraft in dieser Hinsicht geltend, aber inmitten seiner Regierungsgeschäfte vergaß er nicht des eigenen Gelöbnisses, das er sich in jener reizvollen Sommernacht geschworen: „dem großen künstlerischen Genius (der eben hilf- und heimathlos in den deutschen Landen umherirrte), eine dauernde Zuflucht in seinem Lande zu gewähren, das fernere Schaffen desselben aber in seine schützende Hand zu nehmen.“ —

Schon wurde auf den deutschen Bühnen der „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und „Der fliegende Holländer“ gegeben; doch schien es, als wenn mit diesen Opern für Richard Wagner die Grenze für immer gezogen wäre; denn die deutschen Theaterdirektionen gestatteten ihnen keinen Schritt mehr vorwärts. „Man glaube“, so lautete die Antwort der Wiener Hofoper, „den Namen Wagner genügend berücksichtigt zu haben und finde für gut, auch einen andern Conseker zu Worte kommen zu lassen.“ Und dieser Andere war Niemand geringerer als — Jacques Offenbach! Die Aufführung seines „Tristan und Isolde“ war zur Sabel geworden; man lobte Tannhäuser und Lohengrin, im Uebrigen schien es mit ihm aus zu sein. Das Publikum jauchzte ihm entgegen, wo er sich blicken ließ, dagegen war die stimmführende Kritik spröde, wenn nicht feindlich gegen ihn gesinnt. Der General-Intendant der Berliner Hofbühne weigerte sich, Richard Wagner zu empfangen und die Direktionen der übrigen Theater verschlossen vor ihm ihre Thüren. Auch die Veröffentlichung der Nibelungendichtung war gänzlich resultatlos geblieben, die schmerzliche Anfrage: „Wird dieser Sürst sich finden?“ schien erfolglos zu verhallen und erschütternd für uns ist des Meisters Bekenntniß: „Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben, darf ich ja kaum hoffen, noch Muse und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden.“ Wohin auch Wagner blickte, wohin er auch immer seine letzten Versuche, seine Rufe um Hilfe richtete, überall sah und fand er nur eifiges Schweigen und eine herz-

erstarrende Oede. Dazu gesellte sich äußere Noth und Bedrängniß, ein dämonisches Geschick hatte sich seit Jahren an seine Serfen geheftet, alle seine Pläne vereitelt und ihn jetzt selbst dem unabweisbaren Untergange entgegengeführt. Seine Schaffensfreude, die selbst in den schwersten Tagen seines Lebens, gleich einem einzigen Sterne am Wetterhimmel, ewig zu leuchten schien, hat dieser allerlezte Kummer gelöscht. Da ging ein Riß durch seine große Seele — Richard Wagner hatte den Kampf gegen das feindliche Element eingestellt, er hatte vor seinen grimmigen Seinden capitulirt, und nun war er, als Sünzigjähriger, ein an Leib und Seele gebrochener Mann. Aber noch ein Leben glühte in seiner todtraurigen Brust und das war das unbezwingliche Sehnen, in tiefster Einsamkeit Welt und Menschen zu vergessen, hinaus in die tröstende Natur, um dermaleinst unter ihren bergenden Schatten das wechsel- und enttäuschungsvolle Dasein zu enden. So begab sich Wagner nach Stuttgart, um sich von dort vor seinen Peinigern in die Schweiz zu flüchten. Hier traf er mit einem seiner Getreuen, dem nun gleichfalls verstorbenen Berliner Hofkapellmeister Karl Eckert, zusammen, im treuen Zwiegespräche das Allernöthigste berathend. Der Meister mit seinem umflorten, kummervollen Blick, konnte ja nicht ahnen, daß ihm seit Wochen ein Fürst erstanden, der, ihn suchend, bereits seine Staffette durch die Lande gejagt, die vergeblich ganz Wien und andere Städte durchstöberte, um endlich an der württembergischen Residenz erfolgreichen Halt zu machen. Doch als der königliche Abgesandte an seiner Pforte pochte, als Wagner König Ludwig's Botschaft vernahm, da griff er wohl an die Stirne, als wäre er des Wachens nicht sicher und um seinen bitteren Mund suchte ein ungläubiges Lächeln. Die Erlebnisse und Enttäuschungen der letzten Jahre hatten den Meister derart abgespannt, daß er Minuten bedurfte, um sich zu fassen, um das königliche Wort zu verstehen und die Erregung niederzukämpfen. Nächsten Tags trat Richard Wagner die Fahrt nach München an und wurde dort im Allerhöchsten Auftrage von dem kgl. Kabinettssekretär Hofrath Pfistermeister, empfangen. Bald darauf stand der Meister vor seinem jugendlichen königlichen Beschützer, und hingerissen von dessen Hoheit und freudiger Verklärung, stürzte er zu Füßen des Monarchen und vermochte nicht den Freudenthränenstrom zu hemmen, der wie eine Erlösung aus seinem verbitterten Herzen quoll. — Diese königliche That aber hat dem deutschen Volke und der ganzen Welt einen Richard Wagner geschenkt.

Die Königshuld nahm ihm alle drückenden Lasten ab und schenkte ihm ein Heim, wo der Meister unangefochten seinen Schöpfungen leben konnte und wo die freie Kunst von keiner Existenzsorge mehr geschmälert war. Die ihm bewilligte Sustentation jedoch zog für Wagner die Verpflichtung nach sich, in München zu wohnen und auf Wunsch des Königs seine Werke selbst zu dirigiren, und da eben der „*Sliegende Holländer*“ in Vorbereitung war, begann der Meister mit dieser Oper seinen herrlichen Dienst. Die Novität war folgendermaßen besetzt: Daland — Sischer; Senta — Stehle; Seehofer — Marn; Erik — Richard; Steuermann — Bohlig; Holländer — Kindermann.

Die Aufführung (4. Dezember 1864) unter persönlicher Leitung Wagner's nahm einen glänzenden Verlauf. Schon in der Generalprobe war ein zahlreiches Publikum zugelassen worden. Der Componist eröffnete diese mit einer Ansprache an das Orchester, in welcher er hervorhob, daß es nun fünfundzwanzig Jahre her seien, seitdem er von Paris aus die Holländer-Partitur der Münchener Intendanz zur Prüfung einsandte, aber dieselbe wieder mit dem Bemerken zurück erhielt, „das Opus eigne sich nicht für Deutschland“. — Eine Woche später, am 11. Dezember, dirigitte Wagner noch ein Concert im Hoftheater, dessen Programm aus der „*Saust-Ouverture*“, Sragmente aus den „*Meistersingern*“, aus „*Tristan*“, der „*Walküre*“, „*Siegfried*“ und zum Schluß aus der „*Tannhäuser-Ouverture*“ bestand. Richard Wagner nahm diese Gelegenheit wahr, die Vorzüge des Hoforchesters als eine hervorragende Schöpfung Franz Lachner's zu bezeichnen. Der Componist äußerte sich übrigens im ähnlichen Sinne zum wiederholten Male. Damals schrieb Wagner an eine Freundin: „Was soll ich Ihnen nun sagen?

Das Undenkblichste und doch einzig mir Nöthige ist volle Wahrheit geworden. Im Jahre der ersten Aufführung meines „Tannhäuser“ gebär mir eine Königin den Genius meines Lebens, der, einst in tiefster Noth, mich in das höchste Glück bringen sollte. Er ist mir vom Himmel gesendet, durch ihn bin ich und verstehe ich mich.“ — Als wieder der Lenz kam, beschenkte König Ludwig den Meister mit einer Villa am Starnbergersee und hier entstand als die schönste Frucht langentbehrter Ruhe, der schwungvolle, von dem begeisterten Gefühle der Dankbarkeit eingegebene Huldigungsmarsch. — —

In dieses ereignißvolle Theaterjahr fiel das Engagement Ernst Possarts, Bernhard Rütblings und Emil Rohdes, dreier Schauspieler von hoher Bedeutung, die zu den vornehmsten Stützen des Repertoires und zu den Lieblingen des Publikums zählten und heute noch zählen.

Ernst Possart, geb. 1841 zu Berlin, stammt aus einer bürgerlichen Familie, der das Interesse für das Theater völlig ferne lag. Possart war von seinen Eltern für den Buchhandel bestimmt, er absolvirte auch in dieser Branche seine Lehrzeit zur vollsten Zufriedenheit des Prinzipals, aber der in ihm wohnende Trieb zur Schauspielkunst, ließ sich trotz aller Gegenvorstellungen seitens der bekümmerten Eltern nur scheinbar dämmen, denn eines Tags ließ er Haus, Eltern, Geschäft und Prinzipal in Stich und entfloß nach Breslau, wo er Engagement suchte und auch fand. Das Glück begünstigte Ernst Possart ganz besonders und schuf in ihm den fast alleinstehenden Sall im Sache der Characterdarstellung: schon in den ersten Anfängen Meister zu sein. Während der Zeit seines ersten Breslauer Engagements ereignete es sich, daß er, als das Gottschall'sche Trauerspiel „Der Nobob“ gegeben wurde und Possart den Indier Malati spielte, derart einen im Theater anwesenden Mörder in das Innerste traf, daß der Verbrecher nach der Scene, in welcher Malati, von Gewissensbissen gequält, sich selbst ersticht, plötzlich aufsprang und verwirrt und entsezt das Theater verließ, um am andern Tag sich reuevoll dem Gerichte zu stellen. Dieser Erfolg war für den jungen, erst zwanzigjährigen Possart ein Triumph seiner Kunst, der selbst da nicht übertroffen wird, wo der Meister auf der Sonnenhöhe seines Könnens steht. Nach dem Breslauer Engagement, ging der Künstler nach Bern, ein Jahr später an das Hamburger Theater und trat 1864 in das Ensemble des Münchener Hoftheaters ein, dem er bis zum Jahre 1887 angehörte. —

Als der große Eclair 1840 für immer das Auge schloß, blieb sein Sach verwaist oder doch unausgefüllt; es fand sich kein Repräsentant mehr, der an den unsterblichen Heldenspieler herangereicht hätte und eines Zeitraumes von vierundzwanzig Jahren bedurfte es, bis in dieses Dunkel des Münchener Schauspiels ein Lichtstrahl fiel: das Engagement Bernhard Rütblings.

Der Künstler 1834 in Berlin geboren, ein Nefse des berühmten Komikers Rütbling, welcher jahrelang die Zierde der Berliner Hofbühne war, hatte, von der Picke auf dienend, sich von jenen Wanderbühnen, die um das tägliche Brod in des Wortes verwegenster Bedeutung spielend kämpfen, emporgeschwungen bis zu jener hohen Stellung, die ihn endlich reifen ließ in der Sonne königlicher Gunst. Mit Rütbling brach eine Glanzepoche für das Münchener Schauspiel an, und wenn wir als Juwelen die Namen Sophie Schröder, Büttgen, Elise Seebach und Karl Jost nennen, so trägt auch Rütbling neben jenen Gewaltigen die unvergängliche Krone der Kunst; denn er vertrat das höchste Künstlerthum: die Wahrheit — die siegende Wahrheit auf der Bühne, so eindringlich im Ernst, so anmuthig im Humor. Ein geborner Heldenwater traf er erst Ende der 70er Jahre den eigentlichen Kernpunkt seines Talentes, das Seld, welches er mit dem Wallenstein so glänzend inauguirte und dessen Beherrschung ihn dazu berief, in Deutschland der einzige, ächte Ersatz des unerreichten Münchener Todten zu sein, der Nachfolger des großen Eclair. Aber ein neidisches Geschick ließ ihn die volle Größe seiner Erfolge nicht durchmessen; eine erst unbedeutende Rißung mit einer Nadel führte eine Blutvergiftung herbei, an der er am 22. April 1881 plötzlich starb. Welcher Beliebtheit sich Bernhard Rütbling in allen

Schichten des kunstliebenden Publikums Münchens erfreut hatte, davon sprach beredter als jedes andere Zeugniß die nach Tausenden zählende trauernde Schaar, welche am Begräbnistag den Friedhof besetzte. Possart, als ein Freund des Verstorbenen, hielt eine tiefergreifende Ansprache, in der er außer den ächten Künstler von herrlichster Herzenswärme, auch den fühlenden Menschen hervorhob. Ihm war ja des Lebens Noth nicht fremd geblieben, darum hatte er auch bis zu seinem Tode ein Herz für fremde Noth. — Außer Emil Rohde, der von dem berühmten Karl Grunert ausgebildet wurde und, bevor er in das Münchener Ensemble eintrat, in Posen und Breslau thätig war, ist die leider zu früh verstorbene Tragödin Johanna Mener noch zu nennen. Die Künstlerin wirkte bis zu ihrem Tod nur zehn Jahre an unserer Bühne und schuf als „Gretchen“, „Clärchen“, „Louise“ unvergeßliche Gestalten. Johanna Mener war die erste Klara in Hebbel's „Maria Magdalena.“ — Der Personalstand der Oper erlitt verschiedene Veränderung; von den Neuengagierten ist der Bariton Karl Sischer, der eine prächtige Stimme besaß, besonders zu erwähnen. Der unglückliche Sänger, der neun Jahre hier hochverdienstlich thätig war, versiel in Wahnsinns Nacht und starb in einer Heilanstalt Oberbayerns.

Das Theaterjahr 1865 brachte Richard Wagner's „Tristan und Isolde.“

Die Berufung Richard Wagner's nach München hat schon in den ersten Monaten gezeigt, daß selbst der Wille des Königs den Antagonismus einflußreicher Parteien des Landes von der Person des Meisters nicht entfernt halten konnte. Sowohl die versteckten Angriffe des Ultramontanismus, der schon aus historischer Tradition sein Haupt in München hecker als anderweitig erhob, als auch andere Elemente der bayerischen Bevölkerung richteten sich gegen die außerordentliche Begünstigung eines in seinem Wirken noch so wenig verstandenen Künstlers. Der überall verstoßene Flüchtling nun plötzlich vom hellen Schein der königlichen Gnade bestrahlt, der einstige Barricadenmann als Freund von seinem Monarchen behandelt — das war freilich für die Münchener Philister auf einmal zu viel und Neid und Eifersucht schossen rings um den Componisten wie Pilze aus der Erde hervor. Doch ungeachtet dessen wußte Wagner Schritt für Schritt vorwärts zu dringen und schon lachte ihm die Ermöglichung seiner höchsten künstlerischen That entgegen: „Der Ring des Nibelungen.“ Der hohe Wille des kunstbegeisterten Monarchen machte es dem Componisten endlich möglich, seine vor sieben Jahren unterbrochene Arbeit, die bis zum Finale des II. Act des Siegfried gediehen war, wieder aufzunehmen und sie auch zu Ende zu führen. König Ludwig bestellte diese gewaltige Arbeit unter vertragsmäßigen Bedingungen und gewährte mit diesen königlichen Mitteln dem Meister Alles, was er zu seiner ganzen Entfaltung benötigte. Den ungetrübten Glanz der Sonne senkte der Monarch über die Wohnstätte Richard Wagner's. Doch noch weitere Wünsche des Componisten zog König Ludwig in Erwägung, denn mit Vollendung der Composition des Nibelungenepos stand im engsten Zusammenhange mit diesem die Zusage eines Theaterbaues nach den eigenen Plänen Wagner's und endlich war für die Heranbildung künftiger Sänger die Errichtung einer eigenen Gesangsschule festgesetzt. Da konnte freilich der Meister schreiben: „Als mich Alles verließ, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst; es rief dem preisgegebenen Künstler zu: Was du schaffst, will ich! Und diesmal war der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines Königs!“ Ein weiter vorbereitender Schritt für die dereinstige Aufführung der Nibelungen in München war die Berufung Gottfried Semper's, der vom König zur Berathschlagung über den Bau des für das Nibelungenwerk zu errichtenden Theaters, mit unsichtbarem Orchester und amphitheatralischer Einrichtung für das Auditorium, empfangen wurde. Semper's Vorschlag, eine provisorische Construction dieser Art, so bald sich dies als thunlich erwies, in einem der Flügel des Glaspalastes herstellen zu dürfen, wurde seitens des Monarchen genehmigt. Sehr betrübend für unsere Zeit ist es, daß gerade diese Audienz Semper's dazu diente, in einem unerhörten Zeitungsscandal der erbärmlichen Verleumdung und Anfeindung die Zügel schießen zu lassen um aus dem tiefsten

Abgrund der Mißgunst und des Neides das Leben und das Wirken unseres unsterblichen Meisters zu vergiften.

Da wir uns nun zu den Vorbereitungen von „Tristan und Isolde“ wenden, dürfte die Vorgeschichte, wie Wagner seinen „Tristan“ fand, für uns von höchster Bedeutung sein.

Es war gelegentlich einer Lohengrin-Vorstellung in Karlsruhe, der Richard Wagner beizuhohnte, um Ludwig Schnorr, der dort gastirte, zu sehen und zu hören. Ueber dieses Debut berichtet nun der Meister in seinen Erinnerungen an den Heldentenor Schnorr von Carolsfeld: „Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gottgesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er? sondern sich sagt: so ist er! Als bald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages noch mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber auch dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit, der keuschen Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwicklung. Die Wärme und die zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort auch das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er ward mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen Begabung wegen in ein tragisches Bangen gerieth“. So hatte Wagner wohl einen Tenoristen gesucht, aber einen singenden wirklichen Musiker und Dramatiker gefunden. —

Inzwischen waren die Proben zu „Tristan und Isolde“ auf unserer Bühne fortgeschritten. Anfangs April traf Schnorr, begleitet von seiner vortrefflichen Gattin, der, unter dem Namen Srl. Garrigues, gefeierten Sängerin in München ein. Anton Mitterwurzer, ein alter Freund und Kampfgenosse des Meisters, hatte den Kurwenal inne, während König Marke von Sotmaner aus Prag und Brangäne von unserer Sängerin Deinet studirt wurde. Die Proben, damit sie ungestört ihren Sortgang nehmen konnten, fanden im Residenztheater statt. Mit unübertroffener Begeisterung für das Werk und seinen Schöpfer trat allen übrigen Mitwirkenden Ludwig Schnorr voran und somit konnte Wagner bereits am 18. April eine Einladung zur Premiere an die auswärtigen Freunde seines Schaffens ergehen lassen, mit der Publikation, daß die Aufführungen am 15., 18. und 22. Mai stattfinden. Mittlerweile hatten sich die Proben ihrem Ziele genähert und konnte am 11. Mai, Vormittags 10 Uhr, die erste Aufführung (als Generalprobe) stattfinden. Das Auditorium, das nur Parquet und I. Rang füllte, war ein geladenes. Mit dem Eintritt des Königs in die Loge hob sich der Vorhang; die Gesamtdauer der Vorstellung betrug fünf Stunden. Als Wagner am Schlusse des letzten Actes in die Königsloge trat, umarmte der Monarch stürmisch den Meister. Leider erlitten die Hauptaufführungstage durch die Erkrankung*) der Isolde—Malvina Schnorr eine ebenso unerwartete wie unwillkommene Verzögerung. Erst der 10. Juni 1865 brachte die erste öffentliche Aufführung. Mit dem Glockenschlag sechs Uhr betrat König Ludwig seine Loge und das total ausverkaufte Haus begrüßte den Monarchen mit begeisterten Zurufen, in das sich dreimal wiederholte Trompetenfanfaren und Paukenwirbel mischten. Wie nach dem Ausfall der Proben nicht anders erwartet werden konnte,

*) Die Erkrankung der Frau Schnorr gab den landläufigen Gerüchten wie z. B.: „die Aufführung von „Tristan und Isolde“ sei einem Mordversuch auf die Primadonna gleichzuachten“, neue Nahrung; derartige Blödsinn cursirte in allen möglichen Varianten. Um jene Zeit brachte das Schweiger'sche Volkstheater in der Isarvorstadt Au am 29. Mai zum allerersten und oft verschobenen Male eine parodistische Posse: „Tristanderl und Süßholde“ mit Musik von Rauchenecker. Der Theaterzettel zeigte an: 1) Die Handlung spielt in der Vorzeit und ist in der Gegenwart zu Allem reif. Textbücher werden keine ausgegeben, weil der Text hier doch nicht verstanden wird. 2) Für dieses Stück sind nur drei Vorstellungen angesetzt, wenn es das Publikum aushaltet und die Schauspieler nicht umbringt. 3) Auswärtige Bestellungen auf Logen und Sperrsitze werden aus der neuen und alten Welt angenommen. 4) Aller Anfang ist schwer, mit dem Ende wird es leichter gehen u. s. f.

war die Premiere in all' ihren Szenen eine mustergiltige und demnach die Aufnahme des Musikdramas eine hochbegeisterte, eine enthusiastische. Die nun folgenden Aufführungen, die gleichfalls in Anwesenheit des Königs stattfanden, bildeten eine Reihe fortgesetzter Triumphe für die siegende Kraft des Werkes und dessen genialen Schöpfers. So ist denn diese große That geschehen, die man auf den Hochwarten deutscher Kunst als unaufführbar, weil unsangbar, bezeichnete. Interessant in dieser Hinsicht ist eine Aeußerung der berühmten französischen Gesangsmeisterin Madame Viardot, die gegenüber den Klagen: Kein Sänger könne die vorgeschriebenen Noten treffen, noch behalten, fragte, ob denn die deutschen Sänger nicht auch musikalisch wären? —

Wenige Tage darauf befahl der König die erste Separatvorstellung im Residenztheater und hierbei die Aufführung von Bruchstücken aus „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“, dem „Rheingold“, der „Walküre“, „Siegfried“ und endlich den „Meistersingern“. Den Glanzpunkt der Vorstellung bot wiederum Schnorr, der mit hinreißender Kraft und Schönheit sang. Doch auch den jungen König übermannte dieser Meistersang und er berief den Sänger zu sich, den er mit offenen Armen empfing und ihn mit folgenden Worten begrüßte: „Wenn der große Gott auf seinem Lichterthron seine dienenden Engel beglücken will, so muß er es in Ihrer Sprache thun.“

Als Schnorr von einer halbstündigen Unterredung mit dem König zu Wagner zurückkehrte, umarmte er stürmisch den Meister und rief aus: „Gott, wie danke ich diesem Abend! Nun weiß ich es, was deinen Glauben stärkt! O, zwischen diesem göttlichen Könige und Dir, da muß auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!“

Doch, was ist eine Blume, wenn sie in ihrer herrlichsten Entfaltung heimtückisch ein nächtiger Frost niederstreckt, was die Wunderstimme eines Begnadeten, wenn plötzlich das Herz stille steht! — Und ein Herz stand plötzlich stille — nur wenige Tage später nach den beispiellosesten Triumphen wurde der Tod Schnorr's, der erst nach Dresden zurückgekehrt war, nach München depeeschirt. Ein Nervenfieber, durch irgend eine Erkältung hervorgerufen, die sich der Sänger höchst wahrscheinlich in Ausübung seines Berufes hier zugezogen, bereitete dem Unvergleichlichen ein jähes Ende.*) Tiefererschüttert vernahm der König diese Trauerpost, tiefererschüttert vernahm sie der Meister, der seinen Hoffnungsfrühling, in Schnorr die Verkörperung seines Siegfried's zu sehen, dahingewelkt und entblättert sah.

In das Theaterjahr 1865 fiel auch das Debut zweier seltener Sänger, die bald die Welt mit ihrem Ruhm erfüllen sollten: Eugen Gura und Heinrich Vogel. In letzterem ist uns namentlich ein Tenor erstanden, der, wie wir später sehen werden, allein nur berechtigt war, das Erbe eines Schnorr zu übernehmen und den „Unerseßlichen“ zu ersetzen. — Eugen Gura, ein Deutsch-Böhme, ist am 8. November 1842 in dem Dorfe Pressern bei Saatz geboren, wo sein Vater als Volksschullehrer thätig war. Im fünften Lebensalter bekam der kleine Eugen von seinem musikalisch gebildeten Vater den ersten Clavierunterricht und zwar mit so gutem Erfolge, daß Eugen wenige Jahre später in seiner nächsten Umgebung bereits als Wunderkind angestaunt wurde. Der väterlichen Bestimmung gemäß sollte Gura Mechaniker werden und wir sehen ihn in der That im Jahre 1860 auf dem Wiener Polytechnikum, aber seine Neigung gehörte dem Theater und der Bildergalerie. Gura besuchte dann auch die Maler-Akademie und als er im Jahre 1861 nach München übersiedelte, um dort mit großem Erfolge seine Studien fortzusetzen,

*) Schnorr erkannte die Hoffnungslosigkeit seiner Lage sicherlich, als er zu Peter Cornelius sagte: „Ich werde den Siegfried nicht singen.“ Schon früher einmal äußerte sich der Sänger zu Richard Wagner: „Nicht mein Handeln und Singen greift mich im Tristan an, wohl aber mein ruhiges Daliegen am Boden nach der schweißtreibenden Erhizung der vorangehenden Aufregung in der großen Scene des letzten Actes, das ist mir tödtlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den fürchterlichen Luftzug abschliesse, welcher nun eiskalt über mich Regungslosen dahinzieht und mich zu todt erkältet.“

glaubte er sich auf dem ihm bestimmten Lebenspfade zu befinden. Gura sang aber auch öfters in geselligen Kreisen und allenthalben rühmte man seine schöne Baritonstimme, bis endlich sein späterer Lehrer Anschütz auf ihn aufmerksam wurde und ihm ernstlich zur Ausbildung seiner Stimme rieth. Diesem Winke folgend, sehen wir Gura zwei Jahre das hiesige Conservatorium besuchen und glänzend absolviren, so daß ihn Generalmusikdirektor Franz Lachner bereits im Jahre 1865 für die Hofbühne engagirte. Sein erstes Debut war der Graf Liebenau in Lortzing's „Waffenschmied“. Gura wurde mit Beifall überschüttet, trotzdem aber erkannte der damals erst 23jährige Sänger, daß ihm noch viel zum fertigen Künstler fehle, daß ihm aber hier nicht die Gelegenheit geboten sei, als solcher zu reisen. Und so ergriff der junge Sänger guter Dinge den Wanderstab wieder, um 1867 in Breslau ein, seinem Streben völlig entsprechendes Engagement zu finden.

Eisernes Studium, häufige Beschäftigung auf den Brettern führten ihn, nachdem er noch manch herbe Enttäuschung durchkostete, seinem heißerstreben Ziele näher und Erfolg häufte sich auf Erfolg. Als Gura drei Jahre später Engagement nach Leipzig annahm, waren seine kurzen aber harten Lehrjahre vorüber und der Meister von „Gottes Gnaden“ stand vor dem staunenden Publikum. Der Künstler wirkte dort in hervorragendster Weise von 1870–1876, leistete dann einem glänzenden Antrag Pollini's nach Hamburg Solge und kehrte endlich 1883 zu uns wieder zurück, wo er stets mit jubelnder Freude bis zum heutigen Tage als „unser“ Gura begrüßt und geehrt wird. Eugen Gura ist ein ebenso vollendeter Sänger, wie ein großer Schauspieler; doch dürfte er kaum in letzterer Hinsicht eine solche Höhe errungen haben, wenn er nicht auch auf dem Gebiete der Malerei ein Meister gewesen wäre und darin finden wir den Schlüssel zu Gura's nuancenprächtiger Mimik. Auch als Lieder- und Balladensänger genießt Gura einen Weltruf. —

Heinrich Vogel 1845 geboren, wurde, als der Sohn eines Hausmeisters, in einem Schulhause erzogen und für den Lehrerstand bestimmt. Inzwischen war Vogel schon frühzeitig als Chorknabe an der Auer Maria-Hilfskirche thätig gewesen und bezog fünfzehn Jahre alt das Sreisinger Lehrerseminar, woselbst er seine musikalische Ausbildung fortsetzte und sogar einige Jahre als Schulgehilfe thätig war. Allein ein unwiderstehliches inneres Gebot trieb ihn aus Amt und Würden fort und direkt in die Arme der Kunst. Als zwanzigjähriger Jüngling, nachdem ihn Franz Lachner und Carl Jenke für seinen Sängerberuf vorbereiteten, betrat er am 5. November 1865 zum erstenmal als „Max“ in Weber's „Sreischütz“ die Bretter und drang mit siegender Gewalt zum unbestrittenen Erfolge vor. Doch seine erste glänzende Sängertthat auf unserer Bühne, die jubelnde Begrüßung seiner Freunde und des freudigen Publikums blendeten den jungen Künstler nicht, der sich jetzt erst recht mit aller Energie und Hingabe dem Kunstgesange zuwendete und so, bereits in einem Zeitraume von wenigen Jahren, zu einem ungefähr 100 Partien umfassenden Repertoire gelangen konnte. Von entscheidender Bedeutung für den Sänger ward der Einfluß, welcher zu eben unserer Zeit dem Componisten Richard Wagner eingeräumt wurde. Mit Leib und Seele begab sich Vogel in den Dienst der Wagner'schen Kunst und bewährte sich in allen diesen Partien als ein großer Meister. —

Von hervorragenden Gästen können wir in diesem Jahre neben der Janauschek nur Ludwig Barnay und Albert Nieman nennen. — Als Barnay an unserer Bühne zum erstenmal gastirte, stand er eigentlich noch in seinen Lehr- und Wanderjahren; erst während seines Leipziger Engagements 1868 vollzieht sich eine allmähliche Läuterung seines Talentes, ohne damit schon völlig von Ueberhaftungen, von dem Sieberhaften oder dem Ueberschwänglichen befreit zu sein. Auf der Höhe seiner Künstlerschaft, wo er sich maßvoll beschränken lernte und sich als wahrhafter Meister der Rhetorik erwies, stand Barnay erst in seinem Hamburger Engagement; höchstes Verdienst aber hat sich L. Barnay durch die Gründung der Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger geschaffen. In der neueren Zeit wirkt der Künstler als Bühnenleiter in Berlin, wo es ihm gelungen ist, seinem neuen Theater einen besonderen Platz in dem dramatischen Kunstleben

der preußischen Residenz einzuräumen. Ludwig Barnay, 1842 zu Pest geboren, gastirte nur noch einmal und zwar im Jahre 1874 auf unserer Hofbühne.

Während der Jahre 1864 und 1865 kam auch der große Sänger Albert Nieman zu uns und enthielt sich ebenso durch seinen wunderbaren, edlen Gesang, wie durch seine erhabene Darstellung. Interessant für jeden Kunstfreund aber und in diesem Falle für den Nichtwissenden, dürfte zu erfahren sein, wie der größte Tenorist seiner Zeit entdeckt wurde. Nachstehende Zeilen sind jedenfalls ein namhafter Beleg, wie selbst das größte im Menschen schlummernde Talent eines Pfadfinders und vor Allem des Glückes bedarf.

In Dessau war es, man schrieb 1849, als der Theaterprinzpal Martini mit seinen Regisseuren und Musikvorständen beim Frühstücken im „goldenen Hirschen“ vergnüglich beisammen saßen, als ein altes Bäuerlein aus Erxleben zu dem Bühnenthronen sich hincomplimentirte und ihm erzählte, daß es einen Buben habe, der um jeden Preis „unter's Theater“ gehen möchte. Natürlich lachte Alles hell auf und selbst der strenge Friedrich Schneider (Componist des Weltgerichts) konnte sich der allgemeinen Heiterkeit nicht entziehen. Aber das Bäuerlein ließ sich nicht abweisen und erklärte, lieber Lehrgeld zahlen zu wollen, als den ungerathenen Jungen nochmals mit heimzunehmen. „Na, Martini“, meinte Kapellmeister Schneider, „wenn der Alte nun einmal nicht anders will, so nehmen Sie ihn, er kann ja mit statiren“. Da nickte der Direktor verständnißförmig, ging mit dem Alten auf den Gang hinaus, nahm eine Briefftasche mit dreihundert Thalern als Lehrgeld in Empfang und dafür wurde nun Albert auf drei Jahre als Statist und Chorist unentgeltlich engagirt. Da brach nun eine lustige Zeit für die Dessauer Bühne an. Das Publikum, herausgefordert durch Nieman's linkische Bewegungen auf der Bühne und andererseits durch sein keckes, streitlustiges Benehmen in den Wirthshäusern, trieb seinen Ullk mit ihm und so oft er sich auf den Brettern sehen ließ, wurde er mit johlendem Bravorufen überschüttet. Das ging so fort, bis die drei Jahre Lehrzeit vorüber waren und Albert so viel konnte wie zuvor — also nichts. Da ereignete es sich, daß die „Hugenotten“ gegeben wurden und es der launige Zufall gerade wollte, daß der Inhaber der Nachtwächter-Partie erkrankte und für ihn Nieman einsprang. Aber auch dieses Debut fiel kläglich aus, das Publikum schrie und tobte vor Vergnügen über diesen pudelnärrischen Nachtwächter und lachte ihn recht derb aus, doch einer lachte nicht mit und dieser Eine war der gefürchtete — Friedrich Schneider. Schon am nächsten Tag ließ Schneider den Choristen Nieman zu sich rufen und in dieser Stunde wurde das großartige Gesangstalent des späteren gewaltigen Sängers und Darstellers Albert Nieman entdeckt. Doch nicht mit einem Male wandte sich das Glück dem Sänger zu, im Gegensatz zu anderen Carriären mußte sich Nieman von Stufe zu Stufe emporarbeiten und erst nach einer Reihe von Jahren und vielen Prüfungen entrückte ihn die eigene Kraft und siegende Gewalt der armeligen Obscurität. In einem unvergleichlichen Künstlerzuge, gleich einem Triumphator, führten ihn seine Erfolge von Halle nach Berlin, wo Nieman*) an der Hofoper als der größte Tenor seiner Zeit länger als ein Decennium auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes stand. —

Richard Wagner's Aufenthalt in München wirft ein ungemein betrübendes Licht auf die damalige Journalistik und ihre Vertreter und es sind nur wenige Ausnahmen, an deren Spitze die „Münchener Neuesten Nachrichten“ stehen, die diesem nun beginnenden Hexen-Sabbath gegenüber eine vornehme Stellung einnahmen. Die Localpresse unserer Residenz eröffnete ihre Seindseligkeiten gegen den Meister bereits schon in den ersten Monaten seines Hierseins und suchte neidvoll in ihren Spalten dem Publikum stets die übergroße Gnade des Königs entgegenzuhalten, die dem Componisten alle seine maßlosen Wünsche erfülle. Außere Anlässe dazu boten nebenher

*) Albert Nieman 1831 in Erxleben bei Magdeburg geboren.

die auf Wagner's Veranlassung erfolgte Berufung Hans von Bülow's und des später so hochverdienten Lehrers am Münchener Conservatorium Peter Cornelius. (Wir haben erst in verwichener Saison Gelegenheit gehabt, ein dramatisches Meisterwerk des Verstorbenen, die Oper „Der Cid“ über unsere Bühne schreiten zu sehen. Der gewaltige Eindruck, den diese Composition auf den musikalischen Hörerkreis ausübte, läßt uns heute wohl begreifen, wie sich das Genie Wagner's mit dem nicht minder bedeutenden eines Cornelius verbündete. Eine zweite Oper des Dichterkomponisten „Der Barbier von Bagdad“ ist auch erst wieder in neuerer Zeit unserem Repertoire einverleibt worden und sieht stets seine Reize in der großen Zugkraft der Oper bestätigt. Ein drittes Opus des Meisters „Gunlöd“ ist leider nur Fragment geblieben. Peter Cornelius ist als der Sohn des Lustspieldichters A. Cornelius 1824 in Mainz geboren und war der Nefte des berühmten Historienmalers gleichen Namens. Der Todestag des Dichterkomponisten ist der 28. Oktober 1876. Das Leben des eminent veranlagten Componisten bildete leider eine Kette von Widerwärtigkeiten, Kränkungen und Enttäuschungen.) Vor Allem bemächtigte sich diese Schandpresse der Privatperson des Meisters und begann dem staunenden Leser über den Luxus, über die unerhörte Verschwendungssucht des ausländischen Günstlings vorzuerzählen. Was damals die Münchener Berichterstatter zu Papier brachten, grenzt an das Sabelhafte, Unglaubliche und tieftraurig ist es, wenn wir hinzufügen, daß damals Alles, was über Wagner gedruckt wurde, und das waren ganze Solianten, wie ein Evangelium geglaubt wurde. Wie jämmerlich dünkt uns doch diese Zeit, wo jedes Verständniß für etwaige besondere Bedürfnisse eines Künstlers von so genialer Bedeutung fehlte! Und wie lebte denn Wagner unter der Sonne königlicher Schuld? Wie war denn sein Haus ausgestattet? Nicht anders, als es sich heut zu Tage ein jeder Künstler von Ruf erlaubt. Die Münchener Volkszage, die von seinem verschwenderischen Wechsel an Tapeten, Teppichen, Möbelüberzügen und Vorhängen das raffinirteste zusammengedichtete, wußte auch von einer Collection seidener Schlafrocke zu fabuliren, die dem Componisten tagtäglich zur Auswahl vorgelegt wurden, obwohl Wagner in der That, wie jeder Sterbliche, nur einen besessen hatte. Und kam man dann später diesen Gerüchten auf den Grund, so stürzten sie freilich Alle wie ein Kartenhaus in sich zusammen, aber der Zweck war doch erreicht und das Mißtrauen des Volkes gegen Richard Wagner erweckt. Die persönliche Stellung des Künstlers zu unserem König wurde damals einfach für ein Günstlingsverhältniß gehalten und in Folge dessen, so urtheilte die Menge weiter, mußte der Sortschrittsmann Wagner auch Einfluß auf die politische Gestaltung des Landes gehabt haben. Wahr ist es, daß es an direkten Versuchen angesehener Parteihäupter, die den Meister angingen, seinen großen Einfluß auf den König in ihrem Sinne zu verwenden, nicht gefehlt hat. Allein, wer so von der heiligen Größe seiner Kunst durchdrungen war, wie Wagner, dem konnte es auch nicht schwer werden, sämtliche derartige Insinuationen von der Hand zu weisen. Den Hauptpunkt aller Angriffe gegen den Componisten, bildete jedoch der, unter der Maske loyaler Königstreue in die Spalten der Tagespresse hineinlancirte Besorgnißruf: „Die Interessen der Civilliste sind durch den Aufwand Richard Wagner's und seine kostspieligen Pläne, wie der Bau eines Nibelungentheaters, ernstlich gefährdet“. In dieser maß- und zuchtlosen Heize stand allen voran die „Allgemeine Zeitung“ in Augsburg, die in ihrem berühmten Artikel: „Richard Wagner und die öffentliche Meinung“ das Aeußerste an Verläumdung und Denunciation leistete. Die schweren Anklagen dieses versteckten Anonymus, die den Meister des unerhörtesten Mißbrauches, den er in seiner Günstlingsstellung dem jungen Monarchen gegenüber ausübe, zeigten, machten einen ungeheuren Eindruck auf die hiesige Bevölkerung und die ganze Welt nahm ihren Unterhaltungs- und Benachrichtigungsstoff aus jenen Münchener Tagen, so namentlich die Wiener und Berliner Blätter. Doch auch auf das zarte Geschlecht wußte die damalige Agitation zu wirken, indem der „Volksbote“ schrieb, daß die verstößene Gattin Wagner's in Dresden mit Mangel und Noth kämpfe und fast Hungers sterbe, während der Meister hier im Ueberflusse prasse und schwelge. Dieser in den grellsten Farben ausgeführte

Nothschrei ging sogar in bessere Zeitungen über und verbreitete sich über ganz Deutschland, bis er auch von Frau Wagner *) vernommen wurde, die durch eine öffentliche Erklärung, laut welcher sie, seit ihrer Scheidung, eine von Richard Wagner zukommende Sustentation erhalte, die ihr eine sorgenfreie Existenz gewähre, der teuflischen Bosheit ein Ende machte. Nach den Angriffen der „Allgemeinen Zeitung“ glaubte Wagner nicht mehr länger schweigen zu dürfen, sondern forderte in derselben Zeitung die Aufnahme einer Entgegnung, die ihm auch gewährt werden mußte, ohne daß der traurige „Ritter von der Seder“ den Muth gehabt hätte, sein schwarzes, verläumderisches Visir zu öffnen. Der Meister erwiderte damals: „Ich habe erlebt, daß in London und Paris die Blätter ihrer Zeit auf das Schonungsloseste sich über meine künstlerischen Arbeiten und Tendenzen lustig machten, daß man mein Werk in den Staub trat und im Theater auspiff. Daß meine Person, mein Privatcharakter, meine bürgerlichen Eigenschaften und häuslichen Gewohnheiten in ehrenrührigster Weise der öffentlichen Schmähung übergeben werden sollten, das hatte ich erst da zu erleben, wo meinen Werken Bewunderung gezollt, meinem Dichten und Trachten das Zeugniß männlichen Ernstes und edler Bedeutung gegeben wird.“ Die Ultramontanen und ihre Genossen führten diese Hezke auch in Brochüren fort, so lautete damals ein in München vielfach gelesenes und verkaufte Werkchen „Richard Wagner als König“. (Schonungslose Enthüllung der geheimen Verschwörung zur Ausführung seines unglaublich verwegenen Planes von *** emer. Pfarrer.)

Richard Wagner war während seines Aufenthaltes in München von einem Heer von Spionen und Aufpassern umgeben, die jede empfangene und nicht empfangene Huldbezeugung seitens des Königs mit großem Geräusche in das Licht der Öffentlichkeit rückten und so die Stimmung des Volkes immer mehr zu verbittern trachteten. Vor Allem aber zielte die ultramontane Presse dahin ab, Wagner als „Sreigeist“ und seine ihm angedichteten politischen Wühlereien, als „staatsgefährlich“ zu bezeichnen. Und doch lag in Wahrheit dem Meister, der sich längst in die nordische Helden- und Göttersage versenkt hatte und eben im Begriffe stand, sie verkörpern und reifen zu lassen, dies Alles so unendlich fern. Der Umstand, daß sich Wagner früher einmal an einer politischen Bewegung betheiligte, kam seinen Feinden freilich von statten, er war jedenfalls der leidenschaftlichen Erregung dieser Zeiten ungemein günstig. Als der Meister dann im Monat Oktober dem Monarchen einen Besuch in Hohenschwangau abstattete und seinem königlichen Beschützer das ganze Gebilde seiner Tetralogie offenbarte, fand er an der Seite des kunstbegeisterten Königs reichen Ersatz und höchste Genugthuung für alle erlittenen Kränkungen. Doch mit dieser erneuten Gunst wuchs auch erneut der Haß gegen den Compo-

*) Mina Wagner war eine hübsche Frau von sehr sanftem Charakter; sie war ihrem Manne treu ergeben, sah ihm an den Augen ab, was er wünschte, that Alles, was ihm Freude machen konnte und machte dabei nicht die geringsten Ansprüche; seine Zufriedenheit war ihre Belohnung. Freilich konnte sie ihm nicht folgen, wenn er sich in die höchsten Regionen seiner Kunst aufschwang und ihr von Kunsttheorien sprach, die sie mit dem besten Willen nicht begriff. Sie konnte ihm aber auch nicht in jener Zeit gerecht werden, wo ihn das Unglück erst hin- und herwerfen mußte, ehe er im Exile alle Schlacken abscheiden konnte, um das Gold seines Genies rein zu gewinnen. Mina Wagner war selbst eine gute Schauspielerin und hatte sich ein gewisses Urtheil praktisch erworben, doch war ihr eine höhere philosophische Intention stets ein Räthsel. Eine solche Verschiedenheit im geistigen Leben mußte hier nothwendiger Weise zum Bruche führen. „Konnte ich mich binden und ketten“, schreibt Wagner in einem Briefe an Praeger, „wie ein gewöhnlicher Spießbürger? Mit meiner glühenden Phantasie die kalte Douche ertragen, die ihre Theilnahmslosigkeit an meinen Werken mir immer über den Leib goß?“ Und doch schuldete Wagner dem guten Weibe eine endlose Rechnung. Mina war der gute Engel Wagner's und die großen Werke, die er schuf, verdanken alle einen Theil der liebenden Sorgfalt seiner ersten Frau. In die Periode seiner zweiten Vermählung fielen nur die „Götterdämmerung“ und „Parsival“. Wagner hat in seinen Briefen oft der Sehnsucht nach seiner theueren Mina ergreifenden Ausdruck verliehen. So klagt er: „Warum hat sie solche extreme Mittel gebraucht? Es hätte sich vieles anders machen lassen, so bin ich allein und verlassen, schrecklich elend und menschenfremd.“ — Wagner's zweite Ehe mit Cosima Liszt datirt vom 25. August 1870.

nisten, der seinen Siedepunkt erreichte, als es bekannt wurde, daß der König den Künstler bis zur Station Biessenhofen begleitete und sich dort herzlich von ihm verabschiedete, um einsam und allein wieder nach seinem Fürstensitze zurückzureiten. Als Richard Wagner wieder in München eintraf, fand er in der Residenz bereits alles in Gährung, und alsbald darauf, anfangs Dezember, der Monarch selbst nach München kam, traten ihm direkte Vorstellungen aus seiner allernächsten Nähe entgegen, die alle in dem Rathe gipfelten, dem Volke nachzugeben und den Componisten aus München zu entfernen. Wie damals die Sache gereift war und wie sie durch die Rätthe des Königs zum Vortrag kam, mußte sie freilich als der Ausfluß eines erbitterten Volkes gelten und der Monarch sah sich mit tiefster Bekümmerniß im Herzen gezwungen, nur um im Lande den Frieden zu erhalten, seinem Volke das Opfer zu bringen.

Es war eine schwere Stunde für König Ludwig, als er den Meister ersuchte, auf wenige Monate die Residenz zu verlassen, doch ershwert wurde sie dem Monarchen durch Wagner gewiß nicht, der unverzüglich diesem Wunsche Solge leistete und seinem königlichen Gönner sein vor Dankbarkeit glühendes Herz tief ergriffen zu Süßen legte. Um diese Zeit thaten die „Münchener Neuesten Nachrichten“ das Möglichste dieser Agitation entgegenzutreten, aber ihr Ruf ging in der Hochfluth der Leidenschaften unter und wieder waren es die „Neuesten“, die am Anfang des Jahres 1866 einem Aufruf Platz gaben, worin ein heimischer Freund der Wagner'schen Kunst mit voller Namensunterschrift die Gleichgesinnten zu einer Besprechung aufforderte, um dem großen Componisten Richard Wagner, bei seiner bald zu erhoffenden Rückkehr, einen ihm gebührenden ehrenvollen Empfang zu bereiten. Außerdem aber regte sich der Unwille über diese schmachvolle Agitation in verschiedenen bayerischen Parteien und bald darauf veröffentlichte die Fortschrittspartei in den hiesigen Blättern nachstehend ihre Meinung:

Mit den Worten: „Ich will meinem theueren Volke zeigen, daß sein Vertrauen, seine Liebe mir über Alles geht“, hat der König die Entfernung des Componisten Richard Wagner aus dem Lande verfügt.

„Diese Worte beweisen klar, daß dem Könige gegenüber behauptet worden ist, die Anwesenheit Wagner's habe zur Beunruhigung des Volkes beigetragen, habe dessen Vertrauen und Liebe zum König beeinträchtigt.

„Mit solchen Behauptungen ist der König über die Stimmung des Volkes gröblich getäuscht worden.

„Die Anwesenheit Wagner's hat das Vertrauen des Landes und die Liebe des Volkes zum Könige nicht beeinträchtigt, und Wagner's Entfernung hat weder Beruhigung gewährt, noch Befriedigung geschaffen.

„Die Person Wagner's hat mit den öffentlichen Angelegenheiten des Landes und den Bestrebungen der Fortschrittspartei nichts gemein.“

Haben wir in den vorstehenden Zeilen die stürmischen Münchener Tage zu skizziren versucht, so geben wir an dieser Stelle im Auszuge die Briefe des Meisters selbst, die jene Zeit berühren und die zum Theil an Ferdinand Praeger gerichtet sind, die jedenfalls aber ein helles Licht über gewisse Vorgänge breiten. Es leitet mich hiebei eine bestimmte Absicht, wenn ich, wozu man oft versucht wäre, auf jede begleitende Randbemerkung verzichte.

(Die Quellen, die mir hiebei zu Gebote standen, sind Praeger's „Wagner wie ich ihn kannte“ und etliche ungedruckte Briefe des Meisters im Besitze des Herrn Baron S . . . in Wien.)

„Liebster Ferdinand! Wie kann ich Dir den Zustand beschreiben, in dem ich mich befinde; seit kurzer Zeit bin ich nicht mehr derselbe, ich bin wie in einem immerwährenden Rausche, so muß es sein, wenn man „Haschisch“ genommen hat! Der Sonnengott, der junge König von Bayern, kaum zwanzig Jahre alt, nimmt mir die Sorge des Lebens ab, er will, ich solle sorgenfrei nur komponiren und ihm Rath ertheilen, sollte deshalb in seiner Nähe bleiben, denn er schickt oft nach mir, ich kann und darf nicht zweifeln, daß er mir mit Herz und Seele zugethan ist. Es giebt nur einen Namen für ihn, er ist ein „göttlicher Jüngling“. Ludwig thut Alles, was

ihm nöthig scheint, mir Ruhe und Freude zu schaffen, und ich müßte höchst undankbar sein, wollte ich das nicht anerkennen." (Der Brief datirt sich von Starnberg Juni 1864.)

München, April 1865. „Sür jetzt kann ich Dir nur sagen, daß der König mich unglaublich lieb hat; ihn zu leiten und seinen strebenden Geist zu formiren, ist jedoch keine leichte Aufgabe! Doch ist es eine Pflicht! Er ist ein so schöner Jüngling, daß er den Christus vorstellen könnte. (Ein Thema, welches mich immer wieder reizt — vielleicht bringt es mich noch dazu.)“

München, August 1865. „Soll ich es Dir nun gestehen, daß mir meine Mina fehlt, daß ich Tag um Tag mehr erkennen muß, wie schmerzlich ihre Abwesenheit auf mein Gemüth wirkt? Zudem bin ich leidend; der König gönnt mir das nicht, was ich suche, was ich will — Ruhe! Oft muß ich viermal des Tages zu ihm, er fragt mich in allen wichtigen Sällen um Rath und thut dies oft in unmittelbarem Zusammenhange mit den Staatsvorträgen. So habe ich mir eine starke Gegnerschaft gemacht, vor der mich der König jetzt selbst warnt.“

Ähnlich spricht sich auch Praeger in seinem Werke aus, doch fügt er dem bei, daß dieses Freundschaftsverhältniß des Königs zu Wagner letzterem außerdem eine große Verantwortlichkeit eingebracht hat, indem die große Masse, welche in Wagner nur den Günstling sah, sich mit unzähligen Bittschriften an ihn wandte. — In einer andern Angelegenheit, in welcher der König den Meister um Rath gefragt hatte, standen seine Meinung und sein Rath diametral der Meinung des Herrschers entgegen; Praeger warnte Wagner vor üblen Solgen zu starren Festhaltens an seiner Ansicht, worauf der Meister ganz ruhig antwortete: „Ich kann nicht anders; will der König mich deshalb über Bord werfen, ei, so muß ich wieder schwimmen, wie ich es vorher that! Ich habe vorher ohne den König gelebt und kann es wieder.“ —

München, Oktober 1865. „Wie hätte ich jemals ahnen können, einen so herrlichen Jüngling zu finden, wie es der junge König ist. Kein Thema und ist es noch so fern gerückt, ermüdet ihn, stundenlang spreche ich mit ihm über Kunst und immer mächtiger wird seine Begeisterung für diese. So jung der König noch ist, so wenig sehnt er sich nach Zerstreuung, die seiner Zeit angemessen wäre. Des Königs wundervolles Auge muß der Spiegel einer göttlichen Seele sein; manchmal finde ich ein seltsames Leuchten in demselben, das mich befremdet. Es steht in keinem Einklang zum gegebenen Moment. Es mahnt mich an eine ganz andere Welt.“

Genf, Januar 1866. „Glaube nur nichts von den Zeitungsberichten, daß ich aus Bayern flüchten mußte auf des Königs Befehl, weil ich in Ungnade gefallen sei; es ist nur das daran wahr, daß der König mich hat, um vielleicht lebensgefährlichen Comploten gegen mich zu entgegen, lieber auf einige Zeit München zu verlassen, indem er polizeiliche Berichte habe, daß der Aufenthalt daselbst für mich nicht sicher sei. Der König selbst beklagt diesen Zustand, der mich von ihm entfernt, auf das Tiefste. Es ist jedoch nur für kurze Zeit, daß ich München meide, bis dort einige Veränderungen stattgefunden haben in der Umgebung des jungen Königs, der von Leuten umringt ist, die alle mehr oder weniger versuchen, festen Fuß in der Regierung zu fassen, daß auch eine Priesterpartei dabei höchst aktiv wirkt, kannst Du wohl denken. Ich hoffe nur, daß die Umstände sich bewältigen lassen, damit der König etwas Ruhe kriegt.“

Des Königs Freundschaft für Wagner steigerte sich von Tag zu Tag und alle Briefe des Meisters athmen nur das Eine, daß der König ihn als Bruder, Philosoph und Rathgeber behandle. — Als der Monarch in späterer Zeit dem Componisten zwei prächtige Vasen von großem Werthe zusandte, äußerte der Meister: „Das ist ja ganz schön und edel vom König, aber mir wäre das Geld, was diese Vasen kosten, doch lieber gewesen!“

(Man sollte freilich versucht sein, zu glauben, daß Richard Wagner, so lange er unter der Schuld des Königs von Bayern stand, auch an baarem Gelde keinen Mangel gehabt hatte, so daß doch ein derartiges Geschenk für ihn von höherem Werthe hätte sein sollen.)

Das Theaterjahr 1866 führte uns zwei illustre Kräfte zu, die Sängerinnen Therese Thoma und Mathilde Mallinger. Namentlich ist es Erstere, die uns im hohen Grade interessirt, während die geniale Mallinger unserer Bühne nicht lange treu blieb und uns bereits im dritten Jahre ihrer glänzenden hiesigen Thätigkeit wieder verließ. (Wir kommen in dem folgenden Abschnitt auf diese Sangesgröße nochmals zurück.) —

An dem herrlichen Gestade des Starnbergersee's, in der ländlichen Stille des Tuzinger Schulhauses steht die Geburtstätte unser großen Künstlerin Therese Vogl, der damaligen Therese Thoma. Dort erblickte sie am 12. November 1846 das Licht der Welt. Die Leichtigkeit, mit der das heranwachsende Mädchen das musikalische Einmaleins erlernte, ihre Sicherheit im Notenlesen und ihre klare Stimme, die bald zur Freude der geistlichen Herren und ihrer Gemeinde für 6 Kreuzer pro Messe sonn- und feiertäglich auf dem Chor der Tuzinger Kirche ertönte, weckten in ihrem Vater die freudige Hoffnung, daß in seiner Therese einmal eine tüchtige Sängerin heranwachsen könnte. Leider starb der treue, sorgsame Ernährer und mit seinem Tode griff das rauhe Leben in den Srieden des Schulhauses ein und schien alle Hoffnungen zerstören zu wollen. Zu allem Unglück noch endete um diese Zeit ein langjähriger Prozeß, den Lehrer Thoma seit 15 Jahren führte zu dessen Ungunsten und ließ der hinterlassenen Therese auch noch das kleine Erbe verloren gehen. Da war es nun vorbei mit dem Singen und Jubeliren, vorbei mit dem Lenz und seinen Freuden, — dafür aber ward die arme Therese heimathlos. Erbarmungslose Gläubiger vertrieben sie von der heimathlichen Scholle, und so mußte auch die kleine Thoma schon in zarter Jugend das herbste Menschenchicksal über sich ergehen lassen. Ein Bruder unserer Sängerin, der in Nymphenburg gleichfalls als Lehrer thätig war, nahm sich der Verlassenen an, und suchte fortzusetzen, was der Vater nicht mehr vermochte. Bald sehen wir die junge Therese wieder dem Sonnenblicke zugewendet und schon nach einem vierjährigen, ungemein fleißigen und energischen Studium am hiesigen Conservatorium, eröffnete sich ihr eine bedeutsame Künstlerlaufbahn. Achtzehn Jahre alt, trat die Sängerin ihr erstes Engagement in Karlsruhe an, wo sie durch ihre schöne, große Stimme, gepaart mit hohem dramatischen Talent, bald der Liebling der großherzoglichen Bühne wurde. Als aber bereits im nächsten Jahre ein Ruf von München aus sie erreichte, zögerte die Künstlerin keinen Augenblick mehr länger ihm zu folgen, um wieder in der Nähe ihrer Heimath zu sein. Unsere Oper aber hatte eine eminente Kraft gewonnen, die sie für eine lange Zeit (27 Jahre) ihr eigen nennen durfte. Im Dezember 1865 trat Srl. Thoma hier zum erstenmal als „Casilde“ in „Teufels Antheil“ auf und erzielte einen beispiellosen Erfolg. Schon im nächsten Jahre schloß sie mit dem Tenoristen Heinrich Vogl den Bund der Ehe und wuchs an Seite dieses herrlichen Sängers nur noch fester in ihren Künstlerberuf hinein und so erklimm dieses seltene Künstlerehepaar die lichtvolle Höhe, gereifter und vollendeter Meistersängerschaft. —

Bereits im Sommer 1864 empfing der geniale Pianist und unvergleichliche Dirigent Hans von Bülow*) die Einladung Richard Wagner's zu dauernder Niederlassung in München und mit freudigem Herzen leistete Bülow dem Rufe des Meisters Solge. Hohe Aufgaben harrten hier des für die Wagner'sche Musik enthusiastischen Künstlers und so sehen wir Bülow bereits während den Tristanproben voll Seureifer neben Wagner wirken. Gerade in Betreff des „Tristan“ äußerte der Meister: „Bülow hat das Unmögliche geleistet, denn er hat einen spielbaren Klavierauszug dieser Partitur zu Stande gebracht, von dem heute noch Niemand begreift, wie er dies angefangen hat“. Außer Bülow's Thätigkeit in der Oper fallen für ihn in das Theaterjahr 1866 noch sechs besonders hervorragende Musikaufführungen, von denen Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth“ und zwei Beethoven'sche Symphonien die vornehmsten waren. Jedoch bringt erst das nächste Jahr seine Ernennung zum Münchener Hofkapellmeister,

*) Bülow ist am 8. Januar 1830 in Dresden geboren.

in welcher Stellung er bis 1869 verblieb und so leider nur eine kurze, aber eine desto glanzvollere Thätigkeit speciell in der Wagner-Oper bekunden konnte. — —

So sehen wir auf die unmittelbarste Anregung des Königs hin die Münchener Hofbühne zu einer der glänzendsten Pflanzstätte hoher Kunstziele werden, freilich ist, wie wir wissen, diese Er rungenschaft nicht ohne Schatten geblieben, den der Unverstand der Münchener selbst auf die Glanz epoche und auf deren ureigenen Schöpfer geworfen. Es unterliegt aber für uns keinem Zweifel mehr, daß, wäre die Lieblingsidee des Königs, auf den östlichen Jsarhöhen das Wagnertheater erstehen zu lassen, nicht unter dem Drucke der öffentlichen Meinung gescheitert, München einen ungeahnten Aufschwung genommen hätte und Alles das, was heute durch die Munificenz Sr. Königlichen Hoheit des Prinzregenten, als im Entstehen begriffen ist und was wir in Bayreuth doch nur von ephemerer Dauer erkennen können, in denkbar höchster Vollkommenheit seit länger als fünf und zwanzig Jahren bereits bestände. So blieben denn die Entwürfe des genialen Architekten Semper leider unausgeführt und der junge König zog sich nach der Abreise Wagner's in tiefster Verstimmung immer mehr von den Menschen und seiner Residenz zurück und nahm vorerst seinen Lieblingsaufenthalt in Schloß Berg am Starnbergersee, von wo aus es dem Monarchen leicht war, sich immer tiefer in die Einsamkeit des Gebirges zu flüchten und die Wunder der Natur immer inniger in sein träumerisches Herz aufzunehmen.

Das Kriegsjahr 1866 brachte dem Lande endlich eine freudige Hoffnung zurück, denn es schien, als ob die Pflichten des jungen Monarchen, die Liebe zu seinem Volke den König aus dem Banne der Einsamkeit und Verslossenheit erweckten und ihn hinausgeleiteten in eine lichtere, freiere Bahn. Wer ist nicht des unendlichen Jubels noch eingedenk, der das Bayernland wie eine Hochzeitsfeier durchbrauste, als König Ludwig sein Land bereifte, von Stadt zu Stadt zog und Alles durch seine Schönheit und Liebenswürdigkeit bezauberte! Es war eine Vermählungsfeier im wahren Sinne des Wortes: der König und sein Volk waren damals Eins.

Die wenigen Wochen ungetrübten Glückes und hellster Begeisterung rauchten dahin, da drang abermals eine neue Kunde aus der Residenz in das Land hinaus und schuf neuen Jubel, neue ungemessene Freuden: der König hatte sich verlobt. Doch dieses für unser Land so hochbedeutende Ereigniß schlug bald in das Gegentheil um und schuf Betrübniß und Trauer. Noch in demselben Jahr, wo das Verlöbniß geschlossen wurde, löste es sich auch wieder auf und seitdem blieb die Liebe für den König ein verschlossenes Buch, ein verschlossenes Glück. Dafür aber nahm der Monarch seine einsamen Wege wieder auf und jagte seine Rosse, die er, wie nicht leicht ein zweiter Fürst meisterte, von den Ufern des Starnberger Sees hinauf in die entlegensten Hochthäler des Gebirgs. Dort oben im Revier des königlichen Mars, in dieser himmelangrenzenden Freiheit ward es dem König leichter um das Herz, dort hinauf drang nicht die Salschheit und der Unverstand der Erde und nichts störte hier das keusche Bildniß seines Seelenlebens. Doch armer Fürst, so schnell auch deine Hengste jagten, so empfängnißreich dein Herz sich auch hier oben gestaltete, jene düsteren Schatten überholten dich doch, als sie nur einmal auf der Sährte ihres königlichen Wildes waren. Hat doch von altergrauen Zeiten her das menschenfeindliche Gespenst schon seine Geierkrallen in das beste Herz gestreckt und wo bereitet sich empfängnißvoller seine Beute vor, als dort, wo Wahrheit und die Dichtung sich vermischen und wo der kühnste Traum mit der Verkörperung sich verbindet. Doch ehe sich der Schattenkreis der dämonischen Mächte völlig über König Ludwigs Haupt zusammengezogen, fiel noch der smaragdne Gruß eines Sternes in sein Traumleben und von ihm geleitet, entwich er den Sirenenlieder der gleißnerischen Alpenwelt und kehrte, stolz und königlich sich aufraffend, zu seinem Volke zurück.

Es war der 17. Juli 1870, Nachmittags, als der Monarch nach München kam und das entscheidende Wort zu Gunsten seines norddeutschen Verbündeten sprach. Damals sammelten sich

Tausende und aber Tausende unter den Fenstern der Residenz und verliehen ihrer Freude und Dankbarkeit unter begeisterten Rufen beredten Ausdruck. Als aber der König am Fenster erschien und sich huldvoll dem Volke zeigte, trat ein Mann auf die Terrasse der Seldherrnhalle und brachte ein Hoch auf Seine Majestät aus und nun stieg ein brausender Jubelruf, der wie eine Meereswoge durch alle Straßen sich fortpflanzte und in allen deutschen Landen sein Echo fand, gleich einem Sturmgebet zum freudig erklärten Monarchen empor. — Das war König Ludwig's schönster und größter Tag!

„Meiner Hauptstadt darf der Besitz eines würdigen Volkstheaters nicht länger vorenthalten bleiben“ sagte der kunstsinige König Ludwig II. kurz nach seiner Thronbesteigung und schon am 4. November 1865 wurde das Münchener Volkstheater am Gärtnerplatz, der früher Eichthalanger hieß, eröffnet. Zwar existirten bereits zwei Volksbühnen, das Schweigertheater in der Isarvorstadt und das Vorstadttheater in der Au, allein die beiden Schweigertheater blieben ja schon seit Langem hinter den bescheidensten Anforderungen zurück, wenn gleich anerkannt werden mußte, daß das derbkomische Element nicht selten eine gelungene Vertretung fand. Die Schweiger standen im Uebrigen noch auf dem Standpunkte der alten Volkskomödie, sie waren sogar ein Ueberbleibsel jener grauen Zeit, wo noch der Hanswurst die erste Rolle spielte und repräsentirten zum Theil noch das Zeitalter der Stegreif-Komödie. Unter dieser Sachlage mußte also die Gründung eines Volkstheaters auf dem Boden unserer Zeit mehr als erwünscht erscheinen und so fand der Zusammentritt eines provisorischen Gründungscomités im Juni 1863 in der Stadt München einen freudig bewegten Widerhall; doch erst im nächsten Jahre erhielt dieses Consortium, das höhere Beamte, angesehene Kaufleute und Literaten von dem Rufe eines Bodenstein und Trautmann vereinigte, die Concession. Nachdem die Bedingungen zum Bau durch Bildung einer Actiengesellschaft gegeben waren, konnte am Ludwigstag (25. August 1864) die feierliche Grundsteinlegung vor sich gehen. Doch fand der Bau nicht immer die wünschenswerthe Förderung, so daß er erst am 1. November 1865 als vollendet betrachtet werden konnte. Die feierliche Eröffnung geschah drei Tage später und der erste Theaterzettel benannte das Gebäude: „Münchener Actien-Volkstheater.“) Zur Aufführung gelangte ein Festspiel: „Was wir wollen“ von Hermann Schmid. Dasselbe war selbstverständlich ein Gelegenheitsstück, das neben der „Isarnixe“, die Genien „Ernst“, „Laune“, „Ton“ und „Sorn“ und auch das „Märchen“ und den „Staberl“ vereinte. Interessant für uns ist, daß der Part der Isar-Nixe durch unsere spätere Tragödin Clara Ziegler vertreten war. Zum Chef des Theaters wurde Direktor Engelken ernannt, dem als Dramaturg Hermann Schmid, unser unvergeßlicher Volksdichter, beigegeben war. Das Repertoire sollte nach ministerieller Direktive: das Lustspiel, Conversationsstücke, Volksstücke, Märchen, Possen, Schau- und Trauerspiele, mit Ausschluß der „classischen Werke“ enthalten. Opern waren gänzlich ausgeschlossen.

Mit Eröffnung des Münchener Actien-Volkstheater ist selbstverständlich den Schweiger'schen Unternehmungen der Boden entzogen worden und beide Bühnen hörten bald auf zu existiren. So herrlich nun das ganze Unternehmen entriert war, so wenig konnte es trotz den, sollte man denken, gegebenen günstigen Verhältnissen, reussiren. Das neue Volkstheater war wie ein schmuckes Schiff, das alle Vorbedingungen zu einer glücklichen Fahrt in sich barg, jedoch durch wenig umsichtige Führung dem Wellenspiel preisgegeben war, das bei jedem neuen Anlauf auf den Sand lief. Kurzsichtige Leitung, mangelhaftes Repertoire und zum Theil auch Serfahrenheit im Ensemble selbst ließen nicht den Erfolg aufkommen, der für das Ganze unbedingt nöthig gewesen

*) Der Plan des Theaters wurde von Zimmermeister Reifensuhl sen. entworfen und auch ausgeführt, während die Maschinerien durch den Darmstädter Meister H. Brandt ihre Einrichtung fanden. Den decorativen Theil besorgten Architekturmaler Jank und den Hauptvorhang die Herren Liezenmaier und Häberlin.

wäre, um das Publikum für die neue Bühne zu fesseln und zu gewinnen. Und so sehen wir schon während der ersten Jahre des Bestehens dieser Volksbühne das Institut bedenklich wanken. Dieser krankhafte Zustand wurde aber nach dem Jahre 1868 zur völligen Epidemie und es traten Perioden auf, wo fast ein jeder Monat mit einem neuen Direktor paradierte. Daß unter solchen Verhältnissen die Bühne dem Rande des Verderbens entgegentreiben mußte, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Bankerotte folgten auf Bankerotte und schon im Monat März 1870 kam das Volkstheater unter Direktor Kramer zur ersten Versteigerung. Am 4. April des gleichen Jahres erstand beim zweiten Versteigerungstermine Privatier Hemmeter das Haus und das Münchener Publikum beschäftigte sich jetzt mit Vorliebe mit der offenen Frage: Was soll man daraus machen?

In dieser Noth wendete sich der interessirende Theil der hiesigen Bevölkerung an den edlen, kunstsinrigen Monarchen, bald war die Bitt-Adresse mit einer stattlichen Anzahl von Unterschriften bedeckt, — und schon am 21. Mai durchschwirrte zum erstenmal die hoch erfreuliche Mittheilung die Stadt, Seine Majestät habe das Theater erworben. Der 15. Juni brachte die offizielle Bestätigung dieser Freudenpost mit der Bekanntgabe, daß der König das Haus vorerst auf ein Jahr gepachtet und den Dichter Dr. Hermann Schmid zum Leiter desselben designirt habe. — So hatte denn die klägliche Actien-Aera ihr Ende genommen.

Am 1. Oktober fand die Eröffnung des Hauses als: Königlichcs Volkstheater statt. Wenige Tage zuvor stellte Se. Excellenz General-Intendant Freiherr von Perfall dem größtentheils neuengagirten Personal die neuen Direktoren Hofrath von Hüther und Dr. Schmid vor. Von diesem Tage an beginnt die Seßhaftigkeit des Instituts und damit der allmähliche Aufschwung desselben, welcher nun, Dank königlicher Gnade und Munificenz, wie die Solge lehrt, den Mitgliedern ein wahrhaftes Heim zu bieten im Stande war. Nachdem das Volkstheater ein Zweig der kgl. Hofbühne geworden, fand auch das Repertoire eine Erweiterung, das sich sogar bis zur Aufführung der „Zauberflöte“ verstieg. Doch konnte von einer Pflege der Oper im eigentlichen Sinne keine Rede sein. Im letzteren Salle waren die Darsteller Eleven der kgl. Musikschule. Die Vorstellung wurde deshalb auch als Prüfungsconcert annoncirt. Am 20. März 1872 theilte Dr. Hermann Schmid dem freudig bewegten Personale mit, daß Seine Majestät König Ludwig II. das Theater gekauft habe und daß es fortan die Bezeichnung eines „Königlichen Theaters am Gärtnerplatz“ zu führen habe. Dr. Hermann Schmid erhielt seine erbetene Entlassung als artistischer Leiter und Hofrath von Hüther verblieb alleiniger Direktor.

Mit der immer mehr zunehmenden Vergrößerung des südlichen Stadttheiles ging auch der stete Zuwachs eines zahlreicheren Publikums Hand in Hand und festigte so die Position des neuen Theaters. Ein gediegenes Repertoire, treffliche Leistungen trugen wesentlich zur immer größeren Beliebtheit der Operettenbühne bei und so gedieh das Gärtnerplatztheater in den 70er Jahren unter Hofrath von Hüther's Leitung ganz erfolgreich. Da erstand im Nordwesten der Stadt unter dem Namen „Thalia-theater“ plötzlich eine gewaltige Concurrenz für das Institut auf dem Gärtnerplatze. Die dortige Leitung, die nur über einen Holzbau verfügte, erzielte durch die Aufführung mit „Satinika“, „Schönröschen“, „hundert Jungfrauen“ trotzdem beispiellose Erfolge und Baron von Perfall, als oberste Behörde, sah nur zu bald ein, daß die mehr gemüthliche und behäbige Leitung des Gärtnerplatztheaters dieser Gefahr nicht gewachsen sei. Jetzt hieß es wiederum für die Existenz kämpfen und die Zügel nahm, nachdem Hofrath Hüther*) seine erbetene Entlassung erhielt, der General-Intendant selbst in die Hand. Bald erstand unter der erprobten Führung dieses berühmten Bühnenchefs am Gärtnerplatz ein ungeahntes Leben und

*) Am 30. September 1877 begaben sich Mitglieder des Solopersonals, sowie Deputationen des Orchesters, des Chor und des technischen Personals in die Wohnung des Hrn. Hofrath v. Hüther, um sich von demselben zu verabschieden. Frau Hartl-Mitius überreichte ein von den Mitgliedern gewidmetes prachtvolles Album mit den Bildern derselben, Herr Skitt verlas eine dieses Geschenk begleitende kalligraphisch elegant ausgestattete Adresse.

so brach mit dem 1. August 1878 eine glänzende Epoche für das Theater an. Die Novitäten gingen in noch nie gesehener Pracht in Scene und stellten Alles Andere in diesem Genre in Schatten. Leicht erklärlich ist es, daß dieser damals nothwendige Aufwand durch die Einnahmen selbst im besten Falle nicht ausgeglichen werden konnte, und daß daher ein Defizit entstand, das jedoch noch lange nicht so in Anbetracht kam, daß die gewonnenen Vortheile dadurch geschmälert worden wären. Allein ein anderer Umstand machte sich geltend, der die Enthebung des General-Intendanten von der Leitung des Gärtnerplatztheaters*) wünschenswerth erscheinen ließ: die gesteigerten Anforderungen des Residenz- und Hoftheaters und die in jene Zeit besonders häufig fallenden schwierigen und zeitraubenden Separatvorstellungen des Königs. —

Am 1. Juli 1879 wurde mit der Leitung des Theaters der bisherige Direktor des alten Stadttheaters in Danzig, Herr Georg Lang betraut und mit Gewinnung dieser Kraft war endlich der richtige Steuermann für dieses schmucke Schiff gewonnen. Mit energischer Hand, ausgerüstet mit einem großen praktischen Können und Wissen, ergriff der neue Direktor das Ruder und führte das ihm anvertraute Institut durch den reichen Klippenweg, an dem es so oft gestrandet, in ein ruhiges Fahrwasser, in dem es heute noch um Vieles gefesteter und stattlicher segelt. Der ohnehin gefeierte Name Lang hat für unser Publikum durch die erfolgreiche That Georg Lang's einen erhöhten Grad von Popularität erhalten und der Dank und die Anerkennung der Besucher des Gärtnerplatztheaters fand sich im freudigen Einklang mit der hohen Auszeichnung, die dem Chef durch Verleihung des Ritterkreuzes I. Klasse vom heiligen Michael und durch die 1888 erfolgte Ernennung Lang's zum kgl. Direktor mit dem Range eines Intendantenrathes, wurde. —

In schlichten, aber zum Herzen sprechenden Worten dankte Herr v. Süther, indem er hervorhob, wie sein Bestreben von jeher dahin ging, die äußerste Humanität walten zu lassen, wie schwer es ihm sei, aus dem durch sieben Jahre so liebgewonnenen Kreise seiner Mitglieder zu scheiden, und bat dieselben schließlich, ihm ein freundliches Andenken zu bewahren. Tief gerührt und ergriffen reichte er hierauf Jedem die Hand und so schloß unter dem erhebensten Eindruck eine Feier, die zwar privater Natur — darum aber vielleicht nur um so aufrichtiger die Empfindungen der Betheiligten zum Ausdruck brachte.

*) Ausführliches über das Theater am Gärtnerplatz enthält eine Brochüre von Franz J. Brakl, eines sehr verdienten und beliebten Mitglieds dieser Volksbühne, welcher wir auch unsere Schilderung zu Grunde legten.





X. Capitel.

(Zeit 1867—1878.)

Der Jubilar, Karl Freiherr von Persall. — Lila von Buljovszky; Karl Häusser; Franz Nachbaur; Marie Hamlo; Clara Ziegler; ein Rundschreiben der Intendanz. — Ein Brief Richard Wagner's. — Die Meistersinger. — Karl Brandt, der Reformator der Bühnentechnik. — Rheingold-Wirren; „Cristan“ und das Vogl'sche Ehepaar; die Walküre. — Josephine Schefsky; Kienzi; Kornelia Meysenheim; Hermann Levi; Brulliot; Sigmund König und Anton Fuchs. — Desirée Artôt; Theodor Reichmann und Franz Diener. — Magda Arschik; Hermine Bland; Hedwig Reicher-Kindermann; Pauline Lucca; Mathilde Wekerlin; Pauline Ulrich. — Bayreuth und König Ludwig. — Peschka-Leutner; Zehnjähriges Dienstjubiläum Persall's; Abschied der Frau Diez; die Säcularfeier.



Wir sind in unserer Schrift an einen Abschnitt gelangt, der uns in besonderer Hinsicht größtes Interesse abnöthigt; denn selten wieder dürfte es einer Geschichte vorbehalten sein, eine fünfundzwanzigjährige Bühnenthätigkeit als eine ununterbrochene Reihe von Erfolgen zu bezeichnen. Was das aber heißen will, fünfundzwanzig Jahre Bühnenleiter zu sein und diesen Posten an so hervorragender Stelle, wie ihn das Münchener Hof- und Nationaltheater in sich begreift, einzunehmen, davon hat das große ganze Publikum nur schwer eine Ahnung. Was das heißen will, allen Vorkommnissen einer großen Bühne, die von allen Seiten, und aus dem Innern selbst heraus, auf das Institut eindringen, gebührende Aufmerksamkeit zu schenken, Alles zu ordnen und zu sichten, zu begutachten oder abzulehnen und obendrein noch Allem und Jedem gerecht zu werden, der wird leicht begreifen, daß in keiner zweiten Berufsstellung ein derartiger Jubiläumstag mehr Grund zu einer öffentlichen Seier in sich birgt, als wie der uns vorliegende. Es wird keine öffentliche Stellung geben, die außerhalb den Grenzen der Kritik liegt, reicht doch diese selbst bis zum Fürstenthron hinan, es wird aber auch wieder keine Stellung geben, die mehr der öffentlichen Meinung ausgesetzt ist, wie dies hohe Amt eines Chefs der kgl. Hof- und Nationalbühne. Und wo lebt und wirkt der Mensch, der selbst unter der Huld eines besonderen Gottes keine Anfeindungen hätte? Und sie gerade dort nicht hätte, wo die Leidenschaften hoher Geister im beständigen Ringen um Ehre und Ruhm liegen und nicht immer im edlen Wettstreite

sich gegenüberstehen? Hebt sich da nicht der Schleier der Alltäglichkeit und offenbart uns im verklärten Scheine das Bildniß eines Mannes, der fünfundzwanzig Jahre an der Spitze der Münchener Bühne steht, ohne einmal zu wanken und zu verzagen, der mit seltenem klaren Blick seine Ziele verfolgte und sie schließlich mit Erfolg gekrönt sah! Gewiß wird der Gefühlsausdruck der Freude und des Stolzes ein allgemeiner sein, gilt es den Jubeltag unseres General-Intendanten, Karl Freiherrn von Perfall, zu feiern. Gewiß wird Niemand, auch wenn er sonst der obersten Leitung unserer kgl. Theater weniger sympathisch gegenüberstehen sollte, an diesem Tage das Auge angesichts der hervorragenden Thaten und Errungenschaften unseres Intendanten verschließen! Alle, die dem Theater und der Musik nahe stehen, werden die hohen Verdienste des Jubilars um die Hebung unserer Bühne zu schätzen wissen und werden sich an der seltenen Ehre, die ein derartiges Dienstjubiläum mit sich bringt, von ganzer Seele erfreuen!

Ende des Jahres 1867 wurde Intendant Rath Wilhelm Schmitt pensionirt. König Ludwig, der sofort nach seiner Thronbesteigung die Unmöglichkeit einsah, das Institut fernerhin der Willkür und unfähigen Händen zu überlassen, hatte in Baron von Perfall, den er bereits in Solge seiner hervorragenden musikalischen Kenntnisse 1864 zum Hofmusik-Intendanten ernannte, die richtige Persönlichkeit erkannt, die befähigt war, das kgl. Hoftheater neuen gewaltigen Aufgaben entgegenzuführen. Der Monarch sandte den Hofrath Düslipp zu Perfall und ließ ihm die Leitung der kgl. Theater anbieten. Nur widerstrebend folgte der Baron dem königlichen Rufe und wurde am 25. November 1867 zum „provisorischen“, nächstes Jahr darauf, nach der ersten Rheingold-aufführung zum „wirklichen“ Intendanten ernannt. Baron Perfall, am 29. Januar 1824 zu München geboren, fand seine Erziehung im holländischen Institute, widmete sich zunächst dem Studium der Rechtswissenschaft, bestand 1848 mit glänzendem Erfolg die Staatsprüfung, trat auch ein Jahr später in den Staatsdienst, konnte aber seinem von frühester Jugend auf genährten Hange zur Musik nicht länger mehr widerstehen, zog nach Leipzig und studirte bei dem damaligen berühmten Theoretiker Moriz Hauptmann Contrapunkt. Seine Erfolge auf diesem Gebiete deckten sich mit seinen hervorragenden Anlagen. Bereits im Jahre 1850 sehen wir Baron von Perfall als Dirigent der „Münchener Liedertafel“, während er vier Jahre später den Oratorienverein gründete, den er bis zum Jahre 1864 leitete. Um diese Zeit war es auch, wo König Ludwig auf das seltene Talent Perfalls aufmerksam wurde.

Baron von Perfall ist eine ächte Künstlernatur, für das Schöne empfänglich und begeistert. Er vertritt als Musiker in seinen Liedern und Compositionen eine edle, ächt deutsche Richtung, ohne deshalb als Bühnenleiter in den eigenen Neigungen befangen zu sein. Die Weite des Blickes und das klare Erfassen seiner Zeit bewahrten ihn vor starrer Einseitigkeit. Doch ist Baron von Perfall auch ein Mann der That; er steht nicht nur allen Zweigen der Kunst vor, sondern greift auch persönlich in die einzelnen Sparten derselben ein. Vertraut mit dem ganzen Bühnenapparat, ausgerüstet mit eminenten Kenntnissen, vernimmt er wohl den Rath seiner Regisseure, doch ist er es immer selbst, der wägt und dann bestimmt. So kommt es, daß Alle, welche unter ihm stehen, nicht nur seine Menschenfreundlichkeit preisen, sondern auch seine künstlerische Einsicht schätzen. Die Doppelseigenschaft, die den General-Intendanten auch an die kgl. Musikschule fesselt, und ihm obendrein die ganze Bürde eines Musikschuldirektors noch aufbürdet, hält den Baron von früher Morgenstunde bis in die späte Nacht hinein in Thätigkeit und so sehen wir diese seltene Arbeitskraft, jedem Untergebenen ein Beispiel, Jedem ein Sporn zur Nachahmung, volle fünfundzwanzig Jahre ohne Unterbrechung unverdrossen ihres verantwortungsvollen Amtes walten. Doch auch dort, wo es gilt, aufstrebenden Talenten die Hand zu bieten, oder was noch häufiger vorkommt, den Untalentirten, den Irrgeleiteten die Gefährlichkeit ihres Strebens vor Augen zu führen, finden wir den Chef mit einem richtigen, scharfen Blick, dessen strenges Urtheil wahre Theilnahme und Liebeshwürdigkeit zu mildern weiß. Was Baron von Perfall in den fünfundzwanzig Jahren seiner Wirksamkeit geleistet, wie er die ihm anvertrauten Bühnen zu

hoher künstlerischer Bedeutung zu heben gewußt hat, wie er ferners eine segensreiche Thätigkeit entfaltete im Interesse der sozialen Stellung und der materiellen Unterstützung der unter seiner Hegide wirkenden Künstler und Beamten, und wie er endlich der gesamten deutschen Theaterwelt gedient hat durch das, was er als zweiter Präsident des deutschen Bühnenvereines geleistet, das wird seinem Namen dauernd einen Ehrenplatz sichern, nicht nur in der Geschichte der kgl. bayerischen Hoftheater, sondern in der Geschichte des deutschen Theaters überhaupt. Doch auch nach rein menschlicher Seite hin bekundete Baron von Perfall aufopfernde Hilfsbereitschaft für alle Bestrebungen, sobald sie der Linderung menschlichen Elends galten und deren sind seit seiner fünfundzwanzigjährigen Amtsthätigkeit Viele zu verzeichnen. In welcher Weise sich aber Baron von Perfall um die Hebung unserer Bühne so verdienstlich machte, finden wir in den kommenden Blättern; hieher dürfte aber noch gehören, daß seine überzeugende Lebenswürdigkeit im persönlichen Verkehr, seine wahre Herzensgüte, seine edle Denkungsart und seine Charakterstärke so manchen Gegner zum treuesten Freund umgewandelt hat. Und könnte es einen schöneren Erfolg noch geben, als diesen, hat unser Menschenthum noch größere Ehren zu spenden als diese, gipfelt nicht hierin Alles, was wir Priesterthum einer höheren Welt, was wir eine edle Seele nennen? —

Aus dem Theaterjahr 1867 haben wir noch das Engagement Lila von Bulhovszky's und das des Karl Häußler, dann aber Hans von Bülow's Ernennung zum Hofkapellmeister nachzutragen; Lila Bulhovszky, geborene von Szillaghi, erhielt ihre Ausbildung von ihrem Vater und brachte für ihren Beruf als Tragödin neben gediegenen Kenntnissen vor Allem eine hübsche Erscheinung und ein schönes Organ mit. Die Künstlerin machte durch die besondere Gunst, in der sie bei dem jungen König stand, seiner Zeit viel von sich reden. Der Monarch, der an ihrem Organ, an ihrem edlen Vortrag inniges Ergötzen fand, beschied die Heroine öfter zu sich in die Residenz und ließ sich von ihr ganze Scenen aus den Meisterwerken Schiller's und Goethe's vorlesen. Aber diese Gunst war nicht von langer Dauer. Annäherungen, gewisse Intimitäten, die jedoch vom König keineswegs angestrebt waren und die von Seite der Künstlerin auf ganz falsche Voraussetzungen fußten, störten das ideale Verhältniß. Der König, der die Tragödin, wie auch ihre spätere Schicksalsgenossin, die Sängerin Josefina Schefsky mit berückender Lebenswürdigkeit auszeichnete, und mit fürstlichen Geschenken überschüttete, wollte damit nur der Kunst seine Liebe und Verehrung bezeigen, nie aber der Person der Künstlerin selbst. Dieses Auseinanderhalten von Schein und Wahrheit fällt einem glühenden Frauenherzen, und namentlich in einem solchen Rahmen, freilich schwer; doch erklärt sich nur in diesem Nichtvermögen die jeweilige kurze Dauer der königlichen Gunst. Die Tragödin verließ bereits 1871 das hiesige Engagement wieder. Beim Publikum war Bulhovszky nie recht beliebt. —

Karl Häußler (Heussenstamm), das vortreffliche Mitglied unseres heutigen Schauspiel-Ensembles und eine Zierde desselben, ist 1842 in Frankfurt geboren und gehörte, bevor er in das hiesige Engagement eintrat, seiner vaterstädtischen Bühne in Frankfurt und mehreren anderen Provinzbühnen an. Als Gast besuchte er mit großem Erfolg fast alle größeren Bühnen Deutschlands. Anfänglich nur wenig Aufmerksamkeit erregend, entfaltete Häußler bei uns allmählig ein so ausgesprochenes großes Talent für feinkomische Rollen, Bonvivants u. dgl., daß er in dieses Fach überging und gegenwärtig als einer unserer besten und zugleich beliebtesten Schauspieler zu gelten hat. Der Künstler gehört mit dem laufenden Jahre bereits fünfundzwanzig Jahre unserer Bühne an. — Der Tenorist Grill wurde pensionirt und starb am 23. Januar 1871. Der Sänger hatte schon vor seiner Pensionirung seine Stimme verloren. — An neuen Opern sind Meyerbeer's „Afrikanerin“ und Mendelssohn's „Heimkehr aus der Fremde“ zu verzeichnen. Erstere, in der Besetzung: Vasco — Vogl; Selika — Stehle; Ines — Deinet; Nelusco — Kindermann erfuhr eine glänzende Ausstattung und erlebte neun Wiederholungen. Von hervorragenden Gästen im Schauspiel sind Adolf Sonnenthal und Srieb—Blumauer, in der Oper Bez und

Nachbaur zu nennen. Letzterer gastirte als Lohengrin und hatte das Glück, die Gunst des Königs damit zu gewinnen, die ihm, was gewiß den einzig dastehenden Fall schuf, volle vierzehn Jahre, demnach bis auf die letzten Jahre des unglücklichen Königs, erhalten blieb. —

Sranz Nachbaur, am 25. März 1835 auf Schloß Gießen im Württembergischen, wo seine Eltern Landwirthschaft trieben, geboren, kam, neunzehn Jahre alt, auf die Baugewerkschule nach Stuttgart, woselbst er neben seinem Studium auch fleißig das Theater besuchte. Ein innerer Trieb aber entfremdete ihn immer mehr seinem zukünftigen Berufe und führte ihn der Kunst immer näher zu, nachdem er bereits in manchen Kreisen durch seine helle, frische Stimme Aufsehen erregte. Sein erster Wunsch, am Stuttgarter Hoftheater als Chorist mit fünfzehn Gulden Monatsgage angestellt zu werden, scheiterte jedoch an dem unerbittlichen Urtheil des dortigen Chordirektors, der dem Petenten Stimme und Talent absprach und ihn für alle Zeiten zum „Choristen“ untauglich erklärte. Jedes andere Menschenkind hätte die Sinte in das Korn geworfen und wäre ernüchtert heimgegangen, nicht so aber Sranz Nachbaur. Mit einem Muth, mit einer Entschlossenheit, die wir an dem Künstler aufrichtig bewundern müssen, hielt er den Glauben an seine große Zukunft aufrecht, wandte dem beschränkten Stuttgarter Chordirektor den Rücken und wanderte mit einem frohen Liede und leeren Taschen in die weite Gotteswelt hinaus. Das Jahr 1856 fand Nachbaur in Basel in einem kleinen Engagement und sah ihn dort mit seltenem Gleichmuth und bewundernswürdigem Heroismus alle die unbeschreibliche Noth und Kümmernisse eines elenden Wanderlebens ertragen. Als aber der Direktor mit seinem Ensemble nach Paris zog und dort versuchte, deutsche Opernvorstellungen zu geben, folgte eine ernste Katastrophe, die auch Nachbaur seiner Zuversicht beraubte und ihn in die tiefste Verzweiflung stieß. Der Direktor erklärte eines Tages seinen Bankerott und ohne jegliche Mittel, ohne Aussicht auf irgend einen Verdienst, sahen sich die armen Sänger dem Bettel oder dem Hungertode preisgegeben. In dieser Verzweiflung bildete der jüngere Theil des Ensembles, dem auch Sranz Nachbaur angehörte, ein Soloquartett, und so zogen sie denn allabendlich aus, um in den Bierhäusern und Cafes für sich und für ihre hungernden Kollegen Brod zu verdienen. Das war also das Ende eines großen Künstlertraumes! Das die ganze Frucht der Entbehrungen und Entsagungen! Der flotte Polytechniker Nachbaur ein Wirthshausgänger! Entsetzliches Schicksal eines himmeldurchglühten Strebens! Und vier volle Wochen waren es schon, seitdem Nachbaur sich durch dieses Vagabundenleben durchschleppen mußte, schon drohte seine letzte Kraft zu versiegen, schon stand er am Rande des Abgrundes — da nahte der Retter, es war der Banquier Passavant, der trotz aller Mängel und Fehler, die damals noch an Nachbaur's Stimme haften mußten, das herrliche Material erkannte, das, um zu glänzen, nur des Bildners bedurfte. Der gottgesendete Mäcen nahm sich nun des Verlassenen an und schickte den Sänger zu dem Gesangsmeister Lamberti nach Mailand und es folgte nun auf diese bitteren Wanderjahre eine tüchtige Lehrzeit. Schon zwei Jahre später (1859) konnte Nachbaur seine ersten Engagements in Meiningen und Hannover antreten, dem sich dann 1860 bereits das Prager Landestheater und später das Darmstädter Hoftheater anschlossen. Sortan aber blieb das Glück an seiner Seite und wie ein Meteor stieg sein Sängerruhm am deutschen Kunsthimmel auf. Nachbaur's Eintritt in die Münchener Oper erfolgte auf speziellem Wunsch des Königs 1868. —

In das gleiche Jahr fiel das Engagement der jugendlichen Marie Ramlo, einer ebenso lebenswürdigen Dame, wie vorzüglichen Schauspielerin. Die Künstlerin ist 1850 zu München geboren und hat seit ihrem Eintritt in unser Ensemble sich von Jahr zu Jahr reicher und sinniger entfaltet, so daß sie bereits seit Jahren bis auf den heutigen Tag zu den ausgesprochenen Lieblingen unseres Publikums gehört. Reizendes, lebenswahres Spiel hält sie ewig jung auf den Brettern, wie auch ihr Schalk und Humor heute noch alle Herzen für sich gewinnt. Marie Ramlo ist, wie bekannt, mit dem bekannten Schriftsteller Dr. Conrad vermählt. — Mit 1. Oktober des Jahres 1868 trat Münchens berühmte Tragödin Clara Sieglar in den Verband der

kgl. Hofbühne, während in der Oper außer Nachbaur noch die Tenöre Max Schlosser, Eduard Bachmann die vorhandenen Lücken füllten. Franz Lachner ging in Pension und der bisherige Chorrepetitor Hans Richter avancirte zum Musikdirektor.

Clara Siegler, gleich ausgezeichnet durch Gestalt, wie durch prächtiges, sonores Organ, ist 1844 zu München geboren und wurde von unserem unvergeßlichen Christen zu ihrem Berufe vorbereitet. Ihrem ersten Debut, von dem wir in einem früheren Abschnitt berichteten, folgte eine Gasttour nach Bamberg, dann ein Engagement nach Ulm, Münchener Gärtnerplatztheater und Leipzig. Die dankbare Frankenstadt Bamberg ließ es sich nicht nehmen im Jahre 1891, gelegentlich eines Gastspieles der Tragödin, die Erinnerung an ihr erstes Debut auf der Bamberger Bühne glänzend zu feiern. Clara Siegler verbindet die oben erwähnten Vorzüge mit einer packenden, erschütternden Darstellungsgabe, die freilich wieder durch das Zuviel ihres Pathos in etwas geschwächt wird, die aber immerhin mächtig genug ist, um eine fascinirende Kraft auf das Publikum auszuüben. Der Künstlerin Hauptrollen an hiesiger Bühne waren Medea, Iphigenia, Isabella, Jungfrau, Elisabeth (Essey), Deborah, Brunhilde und Pompadour. Die Tragödin gehörte leider nur sechs Jahre als Mitglied unserer Bühne an und zog es vor nach Ablauf ihres hiesigen Engagements (1874) als Gast die deutschen Bühnen zu besuchen und so ihren Künstler Ruhm in alle Lande hinauszutragen. Wie wir bereits wissen, war Clara Siegler mit dem Schauspieler Christen verheirathet. Die Tragödin wurde in Anbetracht ihrer hohen Verdienste um die Münchener Hofbühne zum Ehrenmitglied derselben ernannt. — Die Anzahl der neuen Schauspiele fand durch die Aufführung von Byron's „Manfred“ in der ausgezeichneten Wiedergabe der Titelrolle seitens Possart's, dann durch Gottschall's „Katharina Howard“ und Shakespeare's „Heinrich V.“ eine glückliche Bereicherung; in der Oper steht obenan: Richard Wagner's „Meistersinger“ und Gluck's „Armida“. — Bevor wir zu der uns hochwichtigen Premiere der „Meistersinger“ schreiten, mit der wir das Theaterjahr 1868 zu schließen gedenken, müssen wir der ersten einschneidenden That gedenken, die der neue Intendant, Baron von Persall, in Form eines Rundschreibens an Deutschlands Dramatiker erließ. Das Schreiben lautet:

„Die unterzeichnete Intendanz kann sich nicht verhehlen, daß die Münchener Hofbühne seit einer Reihe von Jahren den deutschen Dramatikern gegenüber in eine isolirte, ja fast entfremdete Stellung gekommen ist. Als Folge dieser Entfremdung muß sie in erster Linie beklagen, daß in direkten Zusendungen bedeutender neuer Originalwerke bis auf ein kaum nennenswerthes Minimum vollständige Ebbe eingetreten ist; in zweiter Linie ist nicht zu verkennen, daß die Münchener Hofbühne in Ermangelung eigener hervorragender Novitäten und in der Nothwendigkeit, solche erst nach ihrer Aufführung auf anderen Bühnen zu acquiriren, dadurch hinsichtlich der maßgebenden Gesichtspunkte bei Annahme neuer Stücke in eine Art von moralischer Abhängigkeit von jenen anderen Bühnen gerathen ist. Eine große mit reichen Kräften ausgestattete Hofbühne kann aber nur dann Anspruch auf eigene Lebensthätigkeit machen, nur dann Hoffnung hegen, jene hohe Pflicht zu erfüllen, die dramatische Kunst und dramatische Poesie der Gegenwart zu fördern, wenn sie durch beständigen Zufluß von neuen werthvollen Arbeiten in den Stand gesetzt ist, ihr Streben nach eigener Wahl und eigenem Ermessen zu bekunden. Die unterzeichnete Intendanz hat es bei der Uebernahme ihres Amtes nicht zum letzten Punkt ihres Programmes gemacht, der Entwicklung des modernen Dramas eine neue Bahn zu erschließen. Das Drama aber, diese höchste und letzte Frucht der Nationalpoesie, wird nur da gedeihen, wo die Dichter überzeugt sein dürfen, ihren Werken bereitwillige Aufnahme, fördernde Hand und den gewissenhaften Willen der bestmöglichen Darstellung entgegengebracht zu sehen. Dieses ernstesten Willens bewußt, und nachdem zur Kompletirung der künstlerischen Kräfte bereits wirksame Schritte gethan, fühlt sich die unterzeichnete Intendanz gedrungen, mit den dramatischen Dichtern wieder in nähere Verbindung zu treten. Die Autoren dagegen dürfen versichert sein, daß ihre

Zufendungen mit lebhaftester Theilnahme, mit unparteiischer Beurtheilung und, im Falle der Annahme, mit energischem Streben, sie würdig in Scene zu setzen, angenommen werden."

Die Vorbereitungen zu den „Meistersingern“ bedingten einen vorübergehenden Aufenthalt Richard Wagner's in München; aus jener Zeit stammt nun nachstehender Brief, der sicherlich einer Erwähnung werth ist.

München, Juni 1867.

„Mein lieber Freund! Der König ist umringt von mir feindlich Gesinnten, wovon jeder meinen Einfluß auf ihn fürchtet. Ich habe auch fast, so ziemlich es ging, mich zurückgezogen, um Skandal zu vermeiden. Lohengrin und Tannhäuser sollten aufgeführt werden mit den besten Mitteln, die zur Hand waren, und ich hatte Tischatschek dazu vorgeschlagen, dieser aber hatte sich, eben auf der Reise hieher, im Masaniello heiser gesungen und wurde auch von einigen der Hofleute persönlich gehaßt, so hieß es auf der Bühne, ich aber glaube eher, daß man nur überhaupt die Aufführung hintertreiben wollte, damit ich mich nicht mit dem König zeigen sollte, welches zu einer Demonstration hätte leiten können. Nach der letzten Probe ließ der König mich rufen; er war in der Probe gegenwärtig und sagte mir etwas scharf, daß ihm Tischatschek mißfalle und er würde ihn nie wieder hören wollen, weder in der Probe noch in der Vorstellung. Ich merkte gleich, daß es gegen Tischatschek's Spiel gerichtet war, denn er hatte herrlich gesungen und ich fing auch an zu sehen, daß es dem König mehr auf Aeußerlichkeiten ankam; aber das war nicht Alles, es folgte eine persönliche Beleidigung, denn auf seinen Befehl wurde sowohl Tischatschek als auch die Ortrud weggesandt. Ich bin außer mir deßhalb und verlasse München.

Dein Richard Wagner.

(Der momentane Bruch mit Wagner wurde bald wieder geheilt; denn der König war es selbst, der den ersten Schritt zur Versöhnung that.)

Im Oktober 1867 vollendete Richard Wagner in Luzern die Partitur der „Meistersinger“; im Jahre 1845 stieg in dem damaligen jungen Dresdener Kapellmeister die erste Idee auf, dem Sängerkrieg auf Wartburg ein heiteres Gegenspiel gegenüber zu stellen und sonach liegt zwischen der ersten Idee und ihrer völligen Verkörperung ein Zeitraum von zweiundzwanzig Jahren. Bereits in das Jahr 1867 fallen die ersten Münchener Chorproben unter der Leitung Hans Richters, der während des Copirens der Partitur das ganze Werk unter den Augen und unter Anleitung des Meisters sich auf's Gründlichste angeeignet hatte und in alle seine Intentionen für den Vortrag eingeweiht war. Nun galt es, die richtigen Kräfte zu finden und so kamen für die Rolle des Hans Sachs Max Stagemann und Franz Beck in Frage, bis der Ruhm, die Partie unter Anleitung des Meisters creiren zu dürfen, dem Letzteren zufiel. Die Partie des Beckmessers wurde dem beliebten Wiener Bassbuffo Hölzel anvertraut, während man für den Vertreter des Lehrburschen David Karl Schlosser aus Augsburg gewann. Für Evchen und Magdalena boten sich tüchtige einheimische Kräfte in Fräulein Mallinger und Frau Diez, nur ein geeigneter Sänger für den jungen Ritter Walter von Stolzing wollte sich lange nicht finden, bis ein vornehmer Repräsentant dieser Partie in dem Sänger Franz Nachbaur aus Darmstadt erstand. Die Hoftheatermaler Angelo Quaglio, Christian Jank und Heinrich Döll theilten sich in die dekorative Ausschmückung und hatten hiebei zu beobachten, daß in der vollkommen plastischen Darstellung dieser Vorgänge alles Coulissen- und Dekorationsmäßige vermieden und vielmehr neben einer einheitlich malerischen Gesamtwirkung auch durch treffend historisch-charakteristische Lebenswahrheit die möglichste Täuschung des Zuschauers erreicht würde. Aus demselben Grunde waren auch die von Seitz herrührenden Costüme und Requisiten in streng historischem Stil gehalten. Die Hauptproben fielen in die Zeit vom 15. bis 19. Juni; für diese Tage war das Hoftheater gänzlich geschlossen. Am Schlusse der letzten Ensembleprobe hielt der Meister eine tief-

gehende Ansprache an das Künstlerpersonal, in der er besonders hervorhob, wie nur durch die Schaffung einer wirklich deutschen Kunst dem verkommenen deutschen Bühnenwesen wieder aufzuhelfen sei und wie jetzt der Moment gekommen wäre, um zu zeigen, zu welcher Höhe und wahren Würde die dramatische Kunst sich zu erheben vermöge, wenn man sie in wahrhaft deutscher Treue auszuüben strebe. Dann aber gab der Meister seinem Hans Sachs — Beck und Walther von Stolzing — Franz Nachbaur durch herzlichen Kuß und Umarmung zu erkennen, wie sehr er ihrer Leistungen und selbstverleugnenden Versenkung in ihre Aufgabe in freudigem Herzen gedenke. Zu dem Orchester aber sagte er: „Euch habe ich nichts weiter zu sagen, ihr seid deutsche Musiker, wir verstehen uns auch ohne Worte“.

So kam denn der denkwürdige Tag der Premiere heran. Führten schon vor drei Jahren die Tristan-Aufführungen einen großen Sudrang fremder Gäste nach München, so war dies bei den „Meistersingern“ noch mehr der Fall. Die Fremdenlisten jener Tage geben ein buntes und reichhaltiges Bild aus aller Herren Länder.

Die Premiere*) fand am Sonntag den 21. Juni statt. Das ganze geräumige Hof- und Nationaltheater war bis in die obersten Gallerien dicht besetzt. Mit dem Erscheinen des Königs begann die Oper unter der Leitung Bülow's. Es ist ein feiner Kopf, scharf geschnitten, mit kühn gebogener Stirn und großen Augen, die stets mit dem unvermeidlichen Zwickel bewaffnet sind, der da unten voll heiliger Begeisterung den Taktstock schwingt. Schon der Eindruck des ersten Actes war ein durchschlagender, am Schlusse desselben wurden lebhafteste Rufe nach Wagner laut, der aber nicht erschien. Richard Wagner hatte sich der Sitte gemäß, gleich nach Ankunft des Königs bei diesem melden lassen, wurde aber sofort in die Hofloge befohlen, um der Vorstellung an der Seite seines erhabenen Beschützers beizuwohnen. Der Beifall steigerte sich von Scene zu Scene, bis er nach dem gewaltigen Crescendo, der an drastischen Einzelheiten und Orchestereffecten reichen Prügelscene seinen Höhepunkt erreichte. Als der mit dem schließenden Sortissimo-Accorde schnell fallende Vorhang das trauliche Bild des still träumenden Städtchens dem Auge entzog, konnte das lang hingehaltene tumultuarische Verlangen, den Dichtercomponisten zu sehen, nicht mehr gedämmt werden und König Ludwig war es selbst, der mit leuchtendem Auge den Meister nöthigte, an die Brüstung der Königsloge zu treten. Und von hier aus verbeugte sich der Künstler tief gerührt und ergriffen, wie wohl noch nie so in seinem Leben, stumm vor dem jubelnden Publikum, das in seinen Zurufen nicht mehr enden zu wollen schien. Wie konnte der Monarch, wie der Meister nach all Geschehenem eine stolzere Genugthuung finden, als sie in diesem Ausbruch hellster Volksfreude begründet lag!

Auf den beiden lebendigen Grundpfeilern eines unvergleichlichen Orchesters unter dem genialen Bülow und eines mächtigen Chores unter Hans Richter ruhte, zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen gerundet, der künstlerisch ausgeprägte Bau der Einzeldarsteller. Das vollkommene Ineinandergreifen aller Kräfte, sowie der scenischen und decorativen Kunstmittel stellte den bestimmten Character des Wagner'schen Gesamtkunstwerkes wieder einmal in einem monumentalen Beispiele fest. Und selbst die, welche sich sonst principiell Gegner Wagner's nannten, konnten sich dieser kolossalen Wirkung nicht verschließen und standen staunend und bewundernd vor des Meisters neuer That. Die „Meistersinger“ erlebten während dieser Saison noch neun Aufführungen, die alle mit dem gleichen, wenn nicht noch erhöhtem Beifall, in Scene gingen. Richard Wagner aber reiste nach der dritten Aufführung Ende Juni wieder nach Luzern zurück.

Das Theaterjahr 1869 brachte durch Allerhöchstes Handschreiben vom 22. September die Ernennung Baron Persall's zum wirklichen Hoftheater-Intendanten; alle interessirenden Kreise begrüßten dieses Definitivum mit großer Genugthuung und Freude. — Der Abgang der

*) Richard Wagner's Leben und Wirken von C. Fr. Glasenapp.

genialen Mallinger, die einem Rufe nach Berlin folgte, war für unser Ensemble ein fühlbarer Verlust; an ihre Stelle trat die Sängerin Anna Kaufmann, ohne jedoch ihre Vorgängerin ersetzen zu können. — Die beiden Capellmeister-Kornphäen Hans Richter und Hans von Bülow erhielten ihre erbetene Entlassung, während Mitte November der bisherige Musikdirektor S. W. Meyer zum Hofcapellmeister avancirte. In die vakante Stelle eines Musikdirektors rückte der rühmlichst bekannte Componist Max Senger ein und als Opernregisseur wurde eine seltene Kraft in Dr. Franz Grandaur gewonnen. Auch im Ballet vollzogen sich einige wesentliche Veränderungen, indem mit Beginn des Jahres Franz Sengl Balletregisseur wurde und am 1. Dezember die berühmte Lucile Grahn-Young als Ballet-Directrice eintrat. — Bemerkenswerthe Schauspiel-Novitäten waren: Genée's „Schleicher und Genossen“, Senje's „Colberg“ und Shakespeare's „Was ihr wollt“. In der Oper haben wir dagegen drei Nova: Die Gluck'sche Oper „Iphigenia in Aulis“ in der Bearbeitung Richard Wagner's, Rheinberger's „Sieben Raben“ und Richard Wagner's „Rheingold“. Unter den neu einstudirten Werken steht „Tristan und Isolde“ mit dem Vogl'schen Ehepaar obenan.

Rheinberger's „Sieben Raben“ ist jedenfalls eine sehr tüchtige Arbeit unseres berühmten Contrapunktisten und eine Oper von tadelloser musikalischer Schönheit, nach rein technischer Seite hin, die aber weiter nicht zu erwärmen vermochte. Dagegen gestaltete sich die Aufführung des „Rheingold“ wieder zu einem hochwichtigen Ereigniß für unsere Bühne, wenn auch die die Novitäten begleitenden Nebenumstände wenig erfreulich waren. Die Aufführung selbst ist direkt auf des Königs Wunsch zurückzuführen, während der Meister mit der Hoftheater-Intendanz in Differenzen sich befand und sich deshalb von jeder Mitwirkung ferne hielt. Mit dem Einstudiren war Hans Richter betraut worden, da Bülow bereits am 1. September seine Münchener Stellung nach fast zweijähriger pflichtgetreuer und erfolgreicher Verwaltung seines zweifachen Amtes als Direktor der Musikschule und Hofcapellmeister niedergelegt hatte. In den Tagen vom 28. Juni bis 25. August war das Hoftheater geschlossen, um im Innern desselben den für Versenkung des Orchesters und scenische Erfordernisse nöthigen Umbau vorzunehmen; dann begannen die Rheingoldproben.

Was nun den Umbau der Bühne und des Orchesters anlangt, um sie für eine „Rheingold“- und „Walküre“-Aufführung geeignet zu machen, so nahm Intendant Baron von Perfall die gebotene Gelegenheit wahr, diesen noch weiter auszudehnen und so die bisherige altmodische Einrichtung durch eine zeitgemäßere zu ersetzen. Während der großherzoglich hessische Hoftheater-Maschinist Karl Brandt die Einrichtung des „Rheingold“ und später der „Walküre“ betrieb und die kühnsten überraschendsten Neuerungen in seinem Sache zur Ausführung brachte u. a. — die Wasserdämpfe, durch deren Beleuchtung er zugleich die gewaltige Wirkung des Seuerzaubers erreichte; sodann die Maschinerien der schwimmenden Rheintöchter, welche man bis dahin für unmöglich erklärt hatte — nahm Baron Perfall wesentliche Veränderungen*) mit dem Proscaenium und Orchester vor. Der geschmacklose Proscaeniums-Einbau wurde beseitigt und durch einen geschnitzten, in Weiß und Gold ausgeführten Rahmen ersetzt. Siedurch erhielt das gleichzeitig restaurirte Logenhaus gegen die Bühne einen bestimmteren und architektonisch berechtigteren Abschluß, als dieß bisher der Fall war. Das Orchester wurde durch eine ovale Ausbuchtung um vieles erweitert und bietet seitdem Raum für etwa 120 Musiker. Zugleich wurde dasselbe tiefer gelegt und mit einem terrassenförmigen Podium versehen. — Wir wollen jedoch, bevor wir in unserem Texte fortfahren, an dieser Stelle mit einigen Worten auch des genialen Zauberers Karl Brandt gedenken. Der Maschinenkünstler Brandt wurde am 15. Juni 1828 in Darmstadt geboren. Mit 19 Jahren sehen wir ihn bereits in der Stelle eines Maschinen-

*) Dieser Umbau wurde von Oberbaurath Karl Leimbach ausgeführt, der bereits im Jahre 1853 die Pläne zu der dekorativen Restauration des Logenhauses fertigte.

meisters bei dem alten Königstädtischen Theater zu Berlin und hier schuf er schon Hervorragendes. Seine Einrichtung des Zauberstücks „Lucifer's Töchter“ machte großes Aufsehen in der deutschen Theaterwelt und stempelte den jungen Künstler mit einem Schlag zur Berühmtheit. Brandt hat im Laufe seiner Wirksamkeit die Bühnentechnik total umgestaltet. Die alten schwerfälligen Verwicklungen und Verwandlungen, die gefährlichen und unschönen Slugwerke beseitigte er mit überlegener Kraft und setzte dafür Maschinen an ihre Stelle, die in einfacher Konstruktion wahre scenische Wunder wirkten. Seiner Hauptbedeutung aber wurde Brandt durch die direkte Berührung mit Richard Wagner entgegengeführt, die genialen Leistungen Brandt's erhielten damit erst ihre volle Weihe, der Maschinenkünstler zugleich den schönsten Lohn. Der Reformator der Oper und der Reformator der Bühnentechnik wirkten von nun an zusammen und die nächste Folge war die Fertigstellung der Bühne des Wagner-Theaters zu Bayreuth, die epochemachende Aufführung der Tetralogie und des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“. Wir wissen, daß dem Künstler das Meisterwerk: Die Wanderung Parsifals durch die Selsenwildniß zum Tempel der Gralsritter, die Verwandlung des sinnberückenden Zaubergartens Klingsor's in die trostloseste Oede — auf das Wunderbarste gelang. — Die letzte That Brandt's sollte die Darstellung der Maquettes (Modelle der Dekorationen und Maschinen) „Parsifals“ vor dem König Ludwig sein. In München, in einem Räume neben dem Thronsaal der königlichen Residenz fand am Samstag den 12. November 1881 diese gleichsam erste Aufführung der Dekorationen und Maschinen „Parsifals“ durch Brandt statt, und König Ludwig bezeugte dem Maschinenkünstler seine hohe Zufriedenheit und seinen Dank durch ein wahrhaft königliches Geschenk von großem Werth. Es bestand in fünf Schmuckstücken, kleine Meisterwerke deutscher Goldschmiedekunst, die das bayerische Wappen in Brillanten und Türkisen darstellen. Unwohl war Brandt nach München gereist, krank kehrte er am 14. November nach Darmstadt zurück. Dennoch gönnte er sich keine Ruhe, aber ein heimtückisches Leiden fesselte ihn gar bald an das Zimmer. Sechzehn Tage lag er zu Bette und Dienstag den 27. Dezember 1881 hauchte er nach kurzem Todeskampfe den letzten Seufzer aus.

Wir haben vorher von Differenzen gesprochen, die zwischen dem Meister und der Münchener Hoftheater-Intendanz damals bestanden und wollen hier zunächst den Motiven dieses Zwistes, so weit sie sich überhaupt beleuchten lassen, in etwas näher treten. Inzwischen hat sich auch die Oeffentlichkeit und die Presse wieder der Person Wagner's bemächtigt und ihm vorgeworfen, daß er am Münchener Hoftheater „anarchische Zustände“ herbeiführen wolle, daß er das Hoftheater zu Gunsten seiner Werke und deren kostspieligen Inszenirung und Durchführung mißbrauche und so eine vollständige Zerrüttung der hiesigen Theaterverhältnisse verursache. Natürlich erstreckten sich diese Angriffe auch wieder auf die Persönlichkeit des jungen Königs, der durch den Einfluß Richard Wagner's einem immer mehr gefahrbringenden Enthusiasmus in die Arme getrieben werde u. s. f. Den Sturmläufen der damaligen Presse hier weiter zu folgen, ist nicht unsere Sache, zudem fanden ja ohnehin manche derartige Anklagen ihre spätere Widerlegung. Sicher aber ist es, daß der Einfluß Wagner's auf das Münchener Hoftheater, so wie er ihn damals ausübte, keinesfalls eine Zerrüttung der hiesigen Theaterverhältnisse involvirte. Wenn gleich es wahr ist, daß die allgewaltigen Vorbereitungen einer Wagner'schen Novität das Repertoire auf Wochen hinaus nicht minder irritirten, wie sich die Kassa durch die oft mehrtägige Schließung des Hoftheaters, sobald die letzten Ensembleproben stattfanden, stark in Mitleidenschaft gezogen sah. Allein, dagegen stand ja wieder die unvergängliche That, die im Gefolge immer ihre ausverkauften Häuser brachte. Der eigentliche Grund der Differenzen war ein persönlicher zwischen Richard Wagner und Perfall. Wagner glaubte in Perfall einen Gegner seiner Werke zu sehen, was aber zu keiner Zeit der Fall war. Und so wollte Ersterer um jeden Preis den Intendanten stürzen; es hatte sich sogar gegen Perfall eine förmliche Partei gebildet, die fort-

während den König bestürmte den Intendanten zu entlassen. Doch der Monarch hatte Gründe gegen Richard Wagner mißtrauisch zu sein, zudem wußte der König auch, was er an Perfall hatte, und gab den Einflüsterungen und Sorderungen der Meisterpartei weder Gehör noch Solge. —

Die Rheingoldproben nahmen ihren Sortgang. Das schwierige Beginnen der ersten Aufführung eines so neuen und originellen Werkes ohne das Beisein und die Mitwirkung seines Schöpfers sollte seinen Verlauf nicht nehmen, ohne auch Wagner mancherlei Unannehmlichkeiten zu bereiten. Glasenapp berichtet in seinem Werke darüber: Bereits während der Dauer der Proben wurde Wagner von München aus bestürmt, bis zur Hebung einiger wichtiger Mängel im scenischen Arrangement gegen die im Uebrigen sorgfältig vorbereitete Aufführung Protest einzulegen. Hans Richter erklärte, er werde die Vorstellung in der mangelhaften Inszenirung, wie sich dieselbe herausgestellt, nicht dirigiren. Richter's Vorgehen wurde als Insubordination ausgelegt und erregte ungewöhnliche Sensation. Seine eingereichte Entlassung wurde ihm bewilligt. Um die entstandenen Mißhelligkeiten nach Möglichkeit zu schlichten, begab sich Wagner selbst nach München. Er erklärte in persönlicher Conferenz mit dem kgl. Hofsekretär Düslipp, trotz aller ihm bekannt gewordenen Mängel nichts gegen die Aufführung des Rheingold einwenden zu wollen, sobald das Werk wenigstens in musikalischer Beziehung zur Geltung käme und zu diesem Ende Hans Richter, der seine Entlassung gegeben und erhalten, in der Eigenschaft eines gastirenden Kapellmeisters die Direktion führe. Unmittelbar darauf kehrte Wagner wieder nach Luzern zurück; jedoch konnte seine Bedingung bezüglich der Direktion Richter's nicht erfüllt werden. Dagegen fand, nach Beseitigung der wesentlichsten Uebelstände in der Inszenirung, am 22. September die Aufführung unter der Leitung Franz Wüllner's in glänzender Weise statt. Die Besetzung war: Wotan — Kindermann; Donner — Heinrich; Sroh — Nachbaur; Loge — Vogl; Alberich — Sischer; Mime — Schlosser; Sasolt — Pöcher; Sasner — Baufewein; Sricka — Stehle; Sreia — Henr. Müller; Erda — Seehofer; Rheintöchter — Kaufmann, Vogl und Ritter. — Das Publikum stand dieser Novität fremd gegenüber. Der lärmende Beifall Einzelner konnte sich nicht mit der Allgemeinheit decken. Das Herrliche, was das Publikum davon aufnahm, erkaltete wieder in den Längen des Musikdramas, und wenn wir gerecht sind, so ist es heutzutage noch nicht viel Anders. Unmittelbar nach der Aufführung erhielt Baron von Perfall, wie wir bereits wissen, seine Ernennung zum wirklichen Intendanten. Diese Ernennung am Tage der Rheingoldaufführung spricht ostensiv für den vollen Einklang Perfall's Handeln in jener stürmischen Zeit mit seinem königlichen Herrn. —

Das Theaterjahr 1870 brachte als zweite Solge des Nibelungenrings „Die Walküre“. Bevor wir aber uns mit dieser beschäftigen, müssen wir die im Vorjahre noch stattgehabte Neueinstudirung von „Tristan und Isolde“ nachtragen. Vergeblich waren nach Schnorr's Tod eine Zeit lang die Bemühungen „Tristan und Isolde“ von Neuem in's Leben zu rufen. Mit dem Tenoristen Bachmann war wohl ein zehnjähriger Contract geschlossen, in Srl. Therese Seehofer schien die Persönlichkeit zu einer Isolde gewonnen. Beide hatten das Studium ihrer Rollen begonnen, als Bachmann, noch ehe er in München eine Note von Wagner gesungen, ausichtslos seine Stimme verlor. Bald aber fand sich der lang gesuchte dramatische Sänger, der auch den Tristan wieder ermöglichen sollte, und was kein deutscher Sänger mehr für möglich hielt, das erklärte das Vogl'sche Ehepaar für durchführbar und so konnte nach vierjähriger Pause „Tristan und Isolde“ mit Herrn und Frau Vogl wieder in das Repertoire der Münchener Oper aufgenommen werden. Am 20. Juni 1869 konnte Bülow seinen Abschied von der Hofstadt mit der Direktion desselben großen Werkes nehmen, mit dessen erster Vorführung er vier Jahre früher seine vielseitige Münchener Thätigkeit begonnen. Auch drei Sommer später äußerten die Reprisen des „Tristan“ unter der vorübergehenden Leitung Hans von Bülow's dieselbe siegende Gewalt auf das entzückte Publikum, wie dies bei der Premiere der Fall war, nur daß diesmal das Auditorium mit Freuden die Gelegenheit wahrnahm, dem in einer unverstandenen Zeit vielfach

geschmähten, genialen Dirigenten rauschende Beweise seiner Anhänglichkeit und Dankbarkeit zu geben.

Was nun die künstlerische That des Vogl'schen Ehepaars anlangt, so vermochten weder Nieman noch Voggenhuber, weder Lederer noch Reicher-Kindermann die harmonische Schönheit und Wirkungsmacht von Vogl's vereinter Leistung zu erreichen. Beide sind in „Tristan“ die „Unvergleichlichen“ und dieser Ehrenpreis wurde ihnen im Mai 1882 von Neuem bestätigt, als Angelo Neumann in London die Tetralogie zur Aufführung brachte. Dem Vogl'schen Ehepaar, so bekannte Publikum, Presse und Künstlerschaft, gebührte der Löwenantheil am glänzenden Gelingen des kühnen Unternehmens. —

Am 26. Juni 1870 kam die „Walküre“ in folgender Besetzung zur Aufführung: Siegmund — Vogl; Hunding — Baufewein; Wotan — Kindermann; Sieglinde — Frau Vogl; Brünhilde — Stehle. Es kann nicht geleugnet werden, daß es ein Wagniß war, Kunstwerke solcher Art genau den Intentionen des Dichtercomponisten entsprechend wiederzugeben, ohne sich mit diesem selbst verständigt zu haben. Um so mehr, schreibt Glasenapp, spricht freilich zum Lobe der betheiligten künstlerischen Kräfte und ihres redlichen Eifers der bedeutende Eindruck, der in dieser Erst-Aufführung selbst auf Sernstehende erzielt wurde. Hatte die Rheingold-Affaire des Vorjahres nebst ihrem ganzen Subehör von außerkünstlerischen Vorgängen auch das Publikum eingeschüchtert, welches schon so schöne Beweise für seine Fähigkeit gegeben, hohen und ernstesten Bestrebungen mit theilnahmsvoller Wärme zu folgen, so zeigte sich diese Fähigkeit in vollem Maße wieder bei der Aufführung der „Walküre“. Ein Enthusiasmus, wie er seit den „Meisteringern“ nicht erlebt worden, befeelte die gesammte Zuhörerschaft und Haß und Schmachsucht mußten abermals der zwingenden Gewalt einer erhabenen künstlerischen Wirkung gegenüber ihr Spiel verloren geben.

Die „Walküre“ dirigierte Hofkapellmeister Franz Wüllner, der schon seit März 1865 das Amt eines solchen bekleidete, jedoch vorerst nur die Kirchenmusik der Hofkapelle leitete, von 14. Mai ab aber auch als Theaterkapellmeister thätig war. — Der Personalstand wies in diesem Jahr diverse Veränderungen auf. Karl Jost, ein Meister der alten Schule, strenger aber schöner Natürlichkeit, starb am 25. August, nachdem er am 11. Mai als Kammerdiener in „Kabale und Liebe“ zum letztenmal aufgetreten war. Der Künstler erreichte das seltene Alter von 81 Jahren und war, wie wir sehen, bis zu seinem letzten Ende activ. — Mit dem Engagement Hilmar Knorr's machte unser Schauspiel-Ensemble eine gute Acquisition; vorerst aber war dasselbe von keiner langen Dauer und führte erst 1875 zu einem zehnjährigen Abschluß. Hilmar Knorr ist ein begabter Heldenspieler, dem seine Aeufferlichkeit ebenso zu statten kommt, wie sein schönes Organ und temperamentvolles Spiel. Im Jahre 1885 schloß sich der Künstler dem Triumphzug der Meininger an, in deren Verband er vier Jahre blieb, um dann als Gast an allen größeren Bühnen zu wirken. — Als Theatermaschinist wurde Friedrich Brandt, ein Bruder des berühmten Karl Brandt engagirt, nachdem derselbe bereits seit Mitte November 1868 als Theatermeister an unserer Bühne thätig war. Besondere Schauspielnovitäten waren: „Marfa“ von Heigel und Hebel's „Nibelungen“ 1. und 2. Theil.

Das Theaterjahr 1871 führte uns eine ausgezeichnete Kraft mit der Sängerin Josefina Schefsky zu, während der, in den letzten Jahren vielfach gefeierte Heldentenor, Anton Schott nur vorübergehend der Unsere war. Ein äußerst dankbares Mitglied gewann unsere Oper dagegen mit dem Bassbuffo Theodor Mayer, der als Dr. Bartolo, Schulmeister (Wildschütz), Kellermeister (Undine) u. u. herzerfreuende Gestalten schuf. Der Künstler gehört heute noch unserem Ensemble an und hat sich, 21 Jahre hindurch, stets als eine sehr verlässige, tüchtige und gewissenhafte Kraft bewiesen. —

Josephine Schefsky debutirte bereits am 30. März 1868 mit großem Erfolg als Orpheus; die Sängerin mußte bald durch hervorragende Gestaltung der Partien ihre Künstler-schaft in ein glänzendes Licht zu stellen. Unvergessliches leistete Schefsky als Sides, Alcuzena und Amneris. Die Künstlerin gehörte bis zum Jahre 1883 unserer Bühne an und zeigte sich während dieser Zeit als ein besonders fleißiges und gewissenhaftes Mitglied. Der König schätzte ihre Künstler-schaft ungemein hoch und konnte sich an ihrer herrlichen Stimme, die namentlich in der Mittellage und nach der Tiefe zu von bestrickendem Wohl-laute war, oft herzlich ergötzen. Leider ließ sich die Sängerin im Vollbewußtsein des Besizes königlicher Gunst zu manch' unkluger That, zu mancher Unmaßung hinreißen, die sie ebenso rasch der königlichen Sonne wieder entrückte, wie sie zum Lichte aufgestiegen ist. Immerhin aber bleibt so viel Schönes und Be-merkenswerthes aus ihrer künstlerischen Thätigkeit jener Zeit übrig, daß ihr von diesem Stand-punkte aus für alle Zeiten ein warmes Gedenken gesichert ist. Josephine Schefsky, deren dra-matisches Talent auch Richard Wagner schätzen lernte, zählte anfangs zu den ersten Stützen des Bayreuther Festspielhauses. Nach ihrem Weggange von München wirkte die Sängerin, zuerst in Straßburg, dann in Nürnberg; jedoch es war, als könnte sie ihrer Künstler-schaft nicht mehr froh werden und ihre Erfolge blieben weit hinter ihren Münchener Triumphen zurück. Josephine Schefsky hat sich nunmehr ganz von der Bühne zurückgezogen und ihren dauernden Wohnsitz an der Stätte ihres einstigen Ruhmes und Glanzes genommen. —

Es ist bekannt, daß Richard Wagner in Folge seiner wahren Lesewuth auch Bulwer Lytton's „Rienzi“ in die Hände bekam und aus dessen Lectüre sofort entnahm, was für ein effectvolles Opernbuch sich aus diesem Romane schaffen ließ. Damals schrieb man 1838. In Rienzi fand Wagner einen Helden wie Wilhelm Tell, und Masaniello und der Geist der Revo-lution, der die Rechte des Volkes reklamirt, wehte darin von Anfang bis zu Ende. Die Visionen, welche seine Einbildung anfeuerten, gegen Paris und die „Große Oper“ seinen verlangenden Blick zu lenken, hatten ihn nie verlassen, und Rienzi schien ihm in jeder Hinsicht wie geschaffen, ein Pariser Publikum durch Glanz und Effect anzuziehen. Richard Wagner verwirklichte auch seinen Traum, in der mächtigen Seine-Stadt sein Glück zu suchen, schritt aber dort den traurigsten Enttäuschungen entgegen. Wohl vollendete der Künstler 1840 in Paris den „Rienzi“, jedoch nach allen Erfahrungen, die er seitdem in der französischen Residenz gemacht hatte, fand er es für gerathener, das fertige Werk nach Dresden zu senden, in der Hoffnung es dort aufgeführt zu sehen. Und darin gab er sich auch keiner Täuschung hin. „Rienzi“ wurde gegen Ende des Jahres 1842 in Dresden aufgeführt und diese Premiere war in jeder Hinsicht ein Triumph für Wagner. Die Processionen, die Feuersbrunst und alle sonstigen Bühneneffecte, welche Wagner für die Große Oper in Paris als Hilfsmittel angewandt hatte, verfehlten auch in Dresden und überall nicht, das große Publikum anzuziehen. Seit dieser Premiere in der sächsischen Haupt-stadt sind fast dreißig Jahre verstrichen, bis auch in München der Volkstribun über die Bühne schritt. Die Besetzung war damals folgende: Rienzi — Nachbaur; Irene — Leonoff; Colonna — Kindermann; Adriano — Stehle; Orsini — Sischer; Raimondo — Pekar; Friedensbote — Possart. Ausstattung und Erfolg waren gleich glänzend. —

In dieses Jahr fielen auch zwei Festvorstellungen, die Friedensfeier am 12. März und die Seier für die aus dem Felde zurückgekehrten bayerischen Truppen. Bei beiden Gelegenheiten gelangte ein von Henze gedichtetes Festspiel „Der Friede“ mit einer poetisch verklärten, echt deutschen Musik von Perfall zur Aufführung. Außerdem enthielt das Programm des erst genannten Festes noch eine Dichtung Hermann Lingg's: „Deutscher Siegesfang“, die Franz Wüllner in Musik setzte und eine Sinfonie „1870“ von Senger. Das zweite Fest brachte außer dem Festspiel „Der Friede“ die Jubelouverture von Weber und einen ebenso meisterhaft vor-getragenen, wie herrlich gedichteten Prolog von unserem Ernst Possart. — Als Opernovität haben wir noch Franz von Solnstein's „Saideschacht“ zu registriren, die wohl die Runde über

die deutschen Bühnen machte, aber meistens eine kühle Aufnahme fand und auch bald wieder vom Repertoire verschwand. — Das Bemerkenswertheste des Jahres 1872 war neben der Beförderung Freiherrn von Perfall's zur ersten Hofcharge und zwar unter Verleihung des Titels eines General-Intendanten mit dem Prädikate Excellenz, die Ausscheidung der für das Hof- und Nationaltheater und der für das Residenztheater geeigneten Stücke. Die hohe Auszeichnung unseres nunmehrigen General-Intendanten, die König Ludwig dem Chef persönlich überbrachte, erregte in allen Kunst- und Theaterkreisen hohe Befriedigung. Ueber die längst nothwendige Ausscheidung der für die beiden Theater geeigneten Stücke haben wir bereits früher berichtet und begnügen uns hier nur mit der Registrirung dieser hochverdienstlichen und dankenswerthen That Perfall's. — Kornelie Meysenheim machte als Gretchen in Gounod's „Sauft“ ihren ersten theatralischen Versuch und bekundete hiebei ein so überraschendes Talent, daß sie sofort für die Hofbühne gewonnen wurde. Die Künstlerin, 1853 in Haag geboren, fand ihre Ausbildung in Brüssel, Haag und Paris. Nach einem mehrjährigen Engagement an hiesiger Bühne ging sie auf längere Zeit nach Karlsruhe und kehrte nach einer sehr erfolgreichen Gastspieltour über London, Wien, Leipzig, Holland, Paris und Brüssel 1886 wieder nach München zurück und gehört bis zum heutigen Tage unserem Opern-Ensemble an. Frau Meysenheim hat unbestrittene Verdienste um unsere Bühne; ihrem Gesang und ihrer reizenden Darstellung verdanken wir viel herrliche Abende. In mancher Hinsicht leistete die Sängerin als Susanna, Serline, Regimentstochter Unvergleichliches. Gegenwärtig wird die Künstlerin leider nur mehr wenig beschäftigt. — Ein bedeutsames Engagement für unsere Oper wurde die Ernennung Hermann Levi's zum Hofkapellmeister. Der geniale Dirigent ist 1839 in Gießen geboren und fand seine musikalische Ausbildung durch V. Lachner und am Leipziger Conservatorium. Frühzeitig regte sich schon in dem Jünger der Kunst das ungewöhnliche Talent und ließ es auch früh reifen. Zwanzig Jahre alt wirkte Levi bereits als Musikdirektor in Saarbrücken, um nach Abfluß von zwei Jahren zum Kapellmeister an der deutschen Oper in Rotterdam zu avanciren. Von dort ging ihm schon ein gewaltiger Ruf als Operndirigent voraus, der ihn auch 1864 nach Karlsruhe brachte und ihn nach weiteren acht Jahren endlich unserer Bühne entgegenführte, welcher der Künstler als Generaldirektor noch heute angehört. Levi's Bedeutung und Ruhm gewann seine Höhe und Weihe, als er mit Richard Wagner in persönlichen und künstlerischen Verkehr trat. Die Zuneigung und Freundschaft des großen Bayreuther Meisters mußte dem Künstler mehr sein als alle Ehren der Welt, und sein Seuergeist, seine Hingabe für die Bayreuther Aufführungen haben auch bewiesen und beweisen es heute noch, daß der Meister sich in der Wahl seines Lieblingskapellmeisters nicht getäuscht hat. Levi's künstlerische Bedeutung liegt in dem Vermögen, sein eigenes, geistiges, tiefes Erfassen, sein Wollen und Streben mit elementarer Gewalt über sein Orchester zu breiten und so Alles aus einem Guß zu formen, was sich sonst unter der Hand eines minder Befähigten zersplittert und trübt. — Weiter fällt in dieses Jahr die Ernennung Ernst Possart's zum Regisseur, eine That, die unserem Ensemble reiche Früchte trug, und das fünfzigjährige Künstlerjubiläum der Schauspielerin Elise Seebach, von der wir schon früher berichtet. — An Schauspielnovitäten sind hervorzuheben: Sebel's „Kriemhild's Rache“; Raunes „Esther“ mit Perfall'scher Musik; dann aber Moser's „Stiftungsfest“, Wichert's „Ein Schritt vom Wege“ und Wilbrandt's „Gajus Gracchus“. — Das Theaterjahr 1873 führt uns glückliche Abschlüsse mit Karl Brulliot, Siegmund König und Anton Suchs zu; auch das Ballet ergänzte sich mit diversen neuen Kräften. In der Oper war es Rheinberger's „Thürmers Töchterlein“, das allgemein interessirte und unseren liebenswürdigen heimischen Meister um Vieles populärer machte.

Karl Brulliot, 1831 in München geboren, erhielt seine Ausbildung an der hiesigen Musikschule und gehörte von 1853—1873 dem Karlsruher Hoftheater an. Seit dem Jahre 1873 wirkte der Künstler als Regisseur und Sänger mit vorzüglichem Erfolge an unserer Hofbühne.

Seine großen Verdienste um das hiesige Theater brachten ihm am 3. April 1880 den Ehrentitel eines Oberregisseurs der kgl. Oper ein und erst unser Jahr (1892) sieht diese ausgezeichnete, vielseitig gebildete Kraft von der Bühne zurück- und in den Ruhestand treten. (Siehe XII. Capitel.)

Sigmund König wirkte auch bei uns zuerst als Bariton. Zwei seiner Glanzrollen waren der „Melusko“ und der „Jäger“. Auf Hofkapellmeisters Levi's Vorstellungen, die auch der General-Intendant unterstützte, entschloß sich König zu einem Versuche, sich zum Tenor auszubilden und ging auf Kosten des Königs von Bayern nach Karlsruhe, um bei dem Kammer-sänger Hauser längere Zeit Gesangs- und Deklamationsstudien zu machen. Von dort zurückgekehrt, debutirte König als Tenor und sang neben Nachbaur und Vogl den Saust, Max, Sever und andere Partien. Königs große Triumphe fielen jedoch in eine spätere Zeit, nachdem er nicht mehr unserer Bühne angehörte; erst in Hamburg und Frankfurt entwickelte sich König zu einem großen Sänger, der noch immer höher zu steigen befähigt gewesen, von dem das Höchste zu erwarten war, hätte nicht ein rascher Tod 1881 das edle Sängerherz stillstehen lassen. — Anton Suchs, der berühmte Bayreuther Regisseur, trat mit dem Jahre 1873 in den Verband der Hofbühne und ist uns bis zum heutigen Tage treugeblieben. Seine Ausbildung genoß er an der hiesigen Musikschule und bei dem bekannten Professor Hen. Anton Suchs ist jedenfalls ein Sänger von guter Schule; seine Stimme ist nicht groß, doch sympathisch und oft schon hat uns der Künstler durch seine herrliche Vortragsweise und durch sein vornehmes Spiel ergötzt. Anton Suchs ist 1849 in München geboren und gehört unserer Bühne fast zwanzig Jahre an. — In dieses Jahr fiel auch die Ernennung des Komikers Max Hofpauer zum Hofchauspieler.

Das Theaterjahr 1874 führte ein Gesamtgastspiel der unter der Impresa B. Pollinis stehenden italienischen Oper nach München, als deren Hauptzierde Desirée Artôt zu nennen war. Wenn wir an dieser Stelle eine kleine Lebensskizze dieser genialen Sängerin folgen lassen, so hoffen wir den geneigten Leser zur Solge bereit. Musiker von Beruf waren schon Vater und Großvater der Artôt. Der aristokratische Urgroßvater hatte in der Schreckenszeit der französischen Revolution unter dem Beil der Guillotine geblutet. Als der Vater unserer Sängerin in Begleitung seiner jungen Gattin 1839 eine Geschäftsreise nach Paris unternahm, wurde ihm seine geniale Tochter geboren. Man hatte ihre Ankunft auf der Welt erst später erwartet. Nun mußte sie mit einem wenig gastlichen Empfang auf Stroh, zwischen den vier leeren Wänden eines Zimmers, das man ihrer Mutter auf der Eisenbahnstation einräumte, für lieb nehmen. Vorzeitig, wie ihr Eintritt in die Welt, war auch ihre Entwicklung. Mit sieben Jahren schon trat sie in das Conservatorium ein, um vorerst Clavierpiel und italienische Sprache zu lernen. Als dann Desirée zum erstenmal die italienische Oper hörte, sagte sie selbst: man kann wohl mit Empfindung singen, zuvor aber muß man mit Methode singen gelernt haben. Nun, diese Methode eignete sich Desirée bei der Pariser Gesangsmeisterin Pauline Viardot an. Im Jahre 1858 trat sie zum erstenmal in der Großen Oper in Paris auf und enthielt durch ihren herrlichen Gesang, durch ihre wunderbare Kehlfertigkeit das verwöhnte Publikum. Die gleiche glänzende Aufnahme fand die Künstlerin zum öfteren auch an unserer Bühne. Desirée vermählte sich mit Mariano de Padilla, dem Abkömmling einer spanischen Adelsfamilie, bereiste in Gemeinschaft mit ihrem Gemahl, der eine schöne Baritonstimme besaß, die ganze civilisirte Welt und fand überall begeisterte Aufnahme. — Besondere Personalveränderungen dieses Jahres ergaben sich durch den Abschied des trefflichen Christen, durch das Ausscheiden der Tragödin Clara Siegler und das des Lieblings aller Münchener, der gefeierten Sängerin Sophie Stehle. Ich wüßte kein zweites Beispiel zu nennen, das sich beim Scheiden dieser auf der höchsten Stufe ihrer Kunst und im Vollbesitze ihrer wunderbaren Mittel stehenden Gesangesgröße, so mächtig und großartig wieder manifestirte, als es an diesem Abend der Fall war. — Da mit dem Abgange Christen's das

Schauspielrepertoire empfindlich gestört zu werden drohte, trat der wackere Veteran Carl Jenke*) in die Bresche und stellte seine seit längerer Zeit nicht mehr geübten schauspielerischen Kräfte der Intendanz wieder zur Verfügung. Er that dies zum letztenmal bei Gelegenheit des Gesamt-Gastspiels deutscher Künstler in München im Juli 1880 als „Deveroux“ (Wallenstein). Jenke trat bekanntlich gleichzeitig 1863 mit H. Richter in den Verband des Hoftheaters. Von seinen Bühneneinrichtungen ist außerhalb München besonders Byron's „Manfred“ bekannt geworden, da Ernst Possart in dieser Titelrolle vielfach zu gastiren pflegt. Es erschienen von ihm ferner daselbst neu eingerichtet die Shakespeare'schen Stücke: „Wie es euch gefällt“; „Was ihr wollt“; „König Johann“. — Der bisherige Chorsänger Joseph Gum trat mit großem Glück in die Reihe der Solisten, war jedoch nur drei Jahre an hiesiger Bühne thätig und nahm ein vortheilhaftes Engagement in Mannheim an, wo er zehn Jahre wirkte, um schließlich einen glänzenden Antrag nach Stuttgart zu erhalten. Leider setzte ein früher Tod 1890 seiner Thätigkeit ein Ende. — Die Ernennung Ernst Possart's zum Oberregisseur gehört auch in dieses Jahr. — Von illustren Gästen sind die Sängerkürsten Theodor Reichmann, der später der Unsere wurde, und Franz Diener zu nennen.

Theodor Reichmann, 1850 zu Rostock geboren, erhielt seine Ausbildung durch Professor Reß in Berlin und Lamperti sen. in Mailand. Sein erstes Engagement war Magdeburg, wo er als „Ottokar“ in der Oper Sreischütz debutirte. Von da ab stieg von Rolle zu Rolle sein Sängerruhm wie ein Meteor am Kunsthimmel auf und zog über Rotterdam, Straßburg, Köln, Hamburg nach München. Bis zum heutigen Tag steht der Sänger, was Kraft und Schönheit der Stimme, was hervorragendes Darstellungsvermögen anlangt, unerreicht da. Unvergesslich bleiben dem Schreiber dieser Zeilen sein „Holländer“ und „Hans Heiling“. Mit dämonischer Gewalt gestaltet er gerade diese beiden Partien zu einem urmächtigen Bilde, das uns wie ein Schatten aus einer anderen Welt an die Seele greift und uns bis in das Innerste erschüttert. Reichmann ist nicht nur gegenwärtig der bedeutendste Baritonist, er ist auch ein Darsteller mit großen Vorzügen und packenden Gewalten, welche namentlich die fremden Nationen zu schätzen wußten, die am Wagnerhügel in Bayreuth zusammenkamen. Leider mußten wir den Sänger „von Gottes Gnaden“ nach einer siebenjährigen, überaus glänzenden Thätigkeit der Wiener Hofoper überlassen, der der Künstler bis zum Jahre 1889 angehörte. Nach Abfluß dieser Zeit aber band sich Reichmann an keine feste Scholle mehr und zog hinaus in die Welt, über den Ocean hinüber, um in New-York Gold und Ehren zu sammeln, überall aber deutschen Sängerruhm verbreitend. —

Franz Diener wirkte zuerst als Bariton und debutirte in Dessau als „Luna“, „Zampa“; sein Organ entwickelte sich hier aber so außerordentlich nach der Höhe zu, daß es ihn bald ausschließlich auf die Heldentenorpartien anwies. Seinen ersten größeren Wirkungskreis fand der Sänger 1871 am Mainzer Stadttheater, wo er durch das Bekanntwerden mit der berühmten Sirmia Schott dem Meister in Bayreuth empfohlen wurde und bald darauf unter den Augen Richard Wagner's selbst dessen Heldenpartien studirte. Nach einem glanzvollen Winter 1872/73 am Kölner Stadttheater zog Diener nach London und entzückte dort die englische Metropole durch die Wunderpracht seines Sanges. Diese Triumphe waren die Veranlassung zu einem Engagement an die Berliner Hofoper, doch sehen wir ihn dort schon wieder nach Jahresfrist scheiden, dem rastlos Vorwärtstrebenden schien dort das Seld zu beengt. In der alten Meistersingerstadt Nürnberg dagegen folgen nun des Sängers glücklichste Tage; hier war sein Wirkungskreis ein freier, hier, unter der kunstverständigen Hand Maximilian Reck's, des unvergesslichen Bühnenchefs, konnten sich Diener's Talente in ihrer ganzen strahlenden Herrlichkeit entfalten. Zu Diener's Zeiten erreichte die Nürnberger Oper auch ihre stolze Höhe; sie war

*) Karl Jenke, 1809 zu Grünberg in Schlesien geboren, ist am 6. Mai 1886 in München gestorben.

damals den Instituten in Hamburg, Köln und Leipzig völlig ebenbürtig. Des Sängers Triumphzug führte den Künstler von Nürnberg über Köln, Hamburg nach Dresden, aber der Lichtflug dieses seltenen Talentes war nur ein kurzer; denn bereits am 15. Mai 1879 hörte dieses edle Sängerherz zu schlagen auf. Franz Diener, Deutschlands seelenvollster Tenor, darf mit vollstem Recht einer der größten Sänger der jüngsten Vergangenheit genannt werden. Seine Stimme vermochte eine zauberische Wirkung auszuüben. Ein wunderbarer Schmelz, eine rührende Weise, welche bis zum sanftesten Sauche pulsirend wirkte, verband sich mit einer Kraft, welche das größte Orchester übertönte, aber nie den herrlichsten Wohlklang vermissen ließ. So groß Diener's Kunst war, so groß war aber auch sein Weh und Leid, an das ihn familiäre Verhältnisse, wie an einen bösen Schatten, ketteten und sein Ende beschleunigten. Und so darf man wohl sagen: Der große Künstler Franz Diener, der unvergleichliche Sänger, der zartfühlendste, edelste Mensch, starb, kaum 30 Jahre alt, an gebrochenem Herzen! —

Das Theaterjahr 1875 brachte den Abgang der Tragödin Clara Siegler, deren Nachfolgerin die nicht minder talentirte Magda Iršchik wurde. Die Künstlerin, 1841 zu Wien geboren, fand dortselbst ihre Ausbildung durch Frau Luccas und 1864 ihr erstes Engagement am Hamburger Thalia-theater. Bevor die Heroine in den Verband des hiesigen Hoftheaters trat, dem sie jedoch nur zwei Jahre angehörte, war sie noch in New-York, Philadelphia, Baltimore, Breslau und Brunn thätig. Gleich ihrer Vorgängerin zeichnete sich die Künstlerin durch ein schönes Organ nicht minder aus, wie durch ein tiefes Erfassen und klares Verständniß ihrer Partien. Magda Iršchik darf eine denkende Schauspielerin genannt werden, die der Wahrheit sehr nahe stand und alle äußeren Mittel „zu wirken“ verschmähte. Die Heroine heirathete, wie bekannt ist, einen Neffen unseres General-Intendanten und mußte in Folge dessen ihrer hiesigen Thätigkeit entsagen. Eine erfolgreiche Tournee durch die bedeutendsten Städte Amerika's schloß diese kurze, aber immerhin bewundernswerthe Künstlerlaufbahn. — Am 1. August des gleichen Jahres trat auch unsere vortreffliche Hermine Bland in das Schauspielensemble ein, um bald darauf eine Stierde desselben zu werden. Wie eine Knospe sich zu einer immer größeren Blumenpracht entfaltet, breitete sich auch dieses Talent, gestützt von einem fortwährenden Streben, zur völligen Reife aus. Ihre Gestalten sammt und sonders athmen die Weihe des Fertigen, ohne alle Umhüllungen schauen wir in das Auge einer reinen Kunst, die überzeugend zu uns dringt und uns mitfühlen und mitleben läßt. Die Tragödin, 1852 zu Wien geboren, wurde durch Conradi (Wien) und Baron von Wolzogen (Schwerin) ausgebildet und war, bevor sie zu uns kam, in Köln, Leipzig, Wien und Breslau thätig. Die allgemein geehrte Künstlerin gehört sonach unserem Institute volle siebenzehn Jahre an.

Mit tiefer Theilnahme verzeichnen wir in diesen Blättern auch den hehren Künstlernamen Hedwig Kindermann. Das herrliche Mädchen trat am 1. Januar dieses Jahres in unser Opernensemble ein, ging aber mit Jahreschluß an die Stätte ihres früheren Wirkens, an das Theater am Gärtnerplatz wieder zurück. Hedwig Kindermann, eine Tochter unseres unvergeßlichen August Kindermann, ist am 15. Juli 1853 in München geboren und begann ihre Bühnenlaufbahn als Chorfängerin und Ballettänzerin. Hierauf besuchte sie das Conservatorium in München und erhielt darauf ein Engagement nach Karlsruhe, kehrte aber nach kurzer Zeit an das Hoftheater ihrer Vaterstadt zurück, ohne indeß eine angemessene künstlerische Beschäftigung zu finden. Sie ging zum Gärtnerplatz-Theater als Operettensängerin über und sang u. A. die Mäule. L'Ange in Mamselle Angot 56 Mal. Hier heirathete sie den Schauspieler Emanuel Reicher. Im Jahre 1876 wirkte sie in Bayreuth in kleineren Partien, 1877 am Stadttheater in Hamburg (Orpheus als Debut) bis Januar 1878; hierauf am Hofoperntheater in Wien kurze Zeit; schon wollte sie sich der italienischen Oper widmen, als Angelo Neumann sie für Leipzig engagirte (1880) und hier war es, wo ihre Kraft zu ungeahnter Entwicklung gelangte. Sie wurde der hauptsächlichste

Stützpunkt des Richard Wagner-Theaters durch ihre phänomenale Leistung als Brünhilde. Vom Herbst ab für die Berliner Hofoper engagiert, hoffte sie endlich den Platz gefunden zu haben, der ihrem künstlerischen Streben volle Befriedigung gewähren sollte, da setzte der neidische Tod allen Hoffnungen und Wünschen ein plötzliches Ziel. Frau Reicher-Kindermann ist in Triest 1883 einer schweren Krankheit erlegen. Das Leichenbegängniß fand unter imposanter Betheiligung aller Völkerklassen statt. Die Spitzen der Behörden waren sämmtlich vertreten. Der Sarg, in einem offenen Leichenwagen stehend, war vollständig überhäet mit den herrlichsten Kränzen. Von vielen deutschen Theatern, von Vereinen und zahllosen Privaten waren Sendungen eingetroffen. Angelo Neumann kam von Graz hierher und hielt am offenen Grabe die Trauerrede, welche alle Anwesenden tief bewegte. Auf des Vaters Wunsch wurde eine Scholle Erde von dem Grabhügel nach München gesandt, um dort auf dem Grabe der verstorbenen Mutter der Künstlerin niedergelegt zu werden. So endete im 30. Lebensjahre ein Künstlerleben, das zu großen Thaten berufen war und das erst da in seiner hehren Gewalt und Reinheit erkannt wurde, als es der Todesengel auf die Lider geküßt. Der großen aber armen Hedwig war Leid und Kummer nicht erspart geblieben, all' die trübe Nacht und der unsagbare Kummer nicht, den ein unglückliches Ehebündniß schafft und das die Künstlerin quälen durfte und nie ruhen ließ, bis das letzte Ende auch diesen irdischen Schmerz verstummen machte. —

In dieses Jahr fiel auch das Engagement der stimmbegabten, jugendlich dramatischen Sängerin Mathilde Keil. Die Künstlerin wirkte mit schönem Erfolg bis 1885 an unserer Oper. — An besonderen Schauspielnovitäten haben wir Lindau's „Ein Erfolg“; Björnson's epochemachendes „Sallisement“, in der Possart-Berent eine meisterliche, großartige Sigur schuf; dann Franz Hedberg's „Hochzeit zu Ulfasa“ und Sr. von Schack's „Pisaner“ zu nennen. In der Oper erregte Ed. Kretschmer's „Solkunger“ berechtigtes Aufsehen. Die Oper hält sich bis zum heutigen Tag auf dem Repertoire, wenn sie auch bei uns seltener gegeben wird. Hervorragende Gäste waren Pauline Lucca, Mathilde Wekerlin und Pauline Ulrich.

Pauline Lucca war so selten in ihrer Kunst, wie sie in ihrem Leben extravacant war. Entdeckt wurde dieser Stern ohne Gleichen 1856 in einer Wiener Kirche. Die Primadonna der Hofoper sollte ein religiöses Solo singen, aber die Gnädige kam nicht und da das Amt bereits begonnen hatte, war die Verwirrung und Verlegenheit des Dirigenten um so größer. Da trat die kleine 16jährige Lucca, Choristin am Kärthnerthor, vor den Capellmeister hin und erklärte sich bereit, das Solo zu singen. Die drangvolle Situation ließ kein langes Sträuben zu; es geschah. Kaum war die Kirche aus, als sich mehrere Musikenthusiasten auf das Chor drängten und nach der Solosängerin fragten. Da wurde ihnen vom Chordirigenten Rupprecht der Bescheid: die kleine Lucca war's! „Was, das kleine Madel hat die große Stimme!“ entgegneten staunend die Musikfreunde. „Ja“ setzte Rupprecht hinzu, „das Madel hat ein kolossales Talent, aber sie lernt nix; wenn sie etwas ordentlich kann, habe ich ihr's mit dem Siedelbogen auf den Buckel zuerst eingebläut.“ So der würdige Regens chori der Karlskirche und ähnlich dachte auch der Chordirigent am Kärthnerthortheater, dem der kleine Satan manchen Aerger und Verdruß bereitete. Bald darauf kam die Lucca nach Olmütz an die italienische Oper, hierauf nach Prag und von hier aus zog ihr Stern ohne besondere Vorbereitung, wie die Natur ihn geschaffen, als eine merkwürdige Lichterscheinung am deutschen Kunsthimmel auf. Als Pauline Lucca 1861 in der preussischen Residenz eintraf, stand sie bereits auf dem Zenith ihres Ruhmes. Sie kam, sah und siegte. Eines ähnlichen Erfolges konnte sich nur das Dreigestirn: Sontag, Schröder-Devrient und Jenny Lind rühmen und diese waren doch Sängerinnen, welche mit ungewöhnlicher Begabung die gründlichsten Studien vereinigten. Die Lucca wirkte im Gegensatz zu diesen nur durch das rein Naturalistische, durch ihre herrliche Stimme, brillante Erscheinung und durch leidenschaftlichen, von den Eingebungen des Moments getragenen Vortrag. Man kann über die Berechtigung, über das Schönheitsmaß ihrer Auffassung und Darstellung dieser und jener Rolle streiten, über

die Besonderheit, das geistreich Eigenthümliche ihrer Bühnencharaktere kann man nicht zweierlei Meinung sein. Apart ist die kleine Frau mit dem Vollbluttalent, den blühenden Augen und der geläufigen, schlagfertigen Zunge immer; sie ist stets pikant und interessant. Die bereits 1863 unter dem Titel einer kgl. Kammerfängerin auf Lebenszeit engagirte primadonna (capriciosa) war die Tyrannin der Berliner Oper und ihrer Intendanz. Als man sich in Berlin ganz sicher ihres Besizes fühlte, nachdem sie doch auf Lebensdauer gebunden war, verließ sie plötzlich den Continent und ging nach Amerika. „Der Kladderadatsch“ sang ihr aus jener Zeit nach:

Treulos bist Du entflohen
Den fernsten Völkern zu,
Weit über des Oceans Wogen
Du böses Vöglein, Du!
Hast mit Dir fortgezogen
Gar manches Herzens Ruh',
So schön hat keine gelogen
Und keine gesungen wie Du!

Nach ihrer amerikanischen*) Tournée kam die Künstlerin nach München und wurde bei uns ebenso gefeiert, wie an allen Orten. Mit einem zweiten Gastspiel erfreute uns Pauline Lucca im Jahre 1877. Die Künstlerin war in erster Ehe mit dem Lieutenant von Rhaden verheirathet (aus dieser Zeit stammen auch die abenteuerlichen Sahrten auf dem deutsch-französischen Kriegsschauplatz) und hat sich später zum zweitenmal mit dem Baron Wallhofen vermählt. —

Einen sehr schönen Erfolg erzielte auch das Gastspiel der dramatischen Sängerin Mathilde Wekerlin, das zu unserer Genugthuung und Freude zu einem Engagement führte, welches heutzutage noch in Kraft besteht. Ganz im Gegensatz zur Lucca verwendete Wekerlin Jahre und Jahre auf ein gewissenhaftes Studium und nur diesem verdankt die Künstlerin die stolze Reihe von Erfolgen und Triumphen, die heute noch eben so bestimmt und gewaltig auf uns einwirken wie vor siebenzehn Jahren. Die Sängerin fand ihre Ausbildung zuerst in der hiesigen Musikschule, studirte dann bei der berühmten Pauline Viardot in Paris und schließlich bei Professor Stockhausen. Ihr erstes Engagement war in Dessau, diesem folgte Hannover und von dort aus begrüßten wir die Sängerin als Gastin. Was wir an der trefflichen Künstlerin stets zu bewundern haben, ist die Souveränität, mit der sie ihren Part durchführt, das Fertige, Vollendete, das ihrer Darstellung ein so erhabenes Relief verleiht. Es ist nicht allein das Leidenschaftliche, was uns an ihrer Donna Anna, Norma, Aida und in ihrem Sidelio mit fortreißt, sondern vielmehr die glanzvolle Kunstform, die wie eine Sonne ihr dramatisches Leben übergießt, und die Wahrheit. Leider ist unsere beste Sängerin in jüngster Zeit nicht mehr so beschäftigt, wie es uns wünschenswerth dünkt. Frau Wekerlin ist mit dem bekannten Professor Büßmeyer verheirathet. — Der dritte illustre Gast war Pauline Ulrich, die gefeierte Tragödin der Dresdener Hofbühne. Die Künstlerin erscheint uns als die erwählte Darstellerin aristokratischer Weiblichkeit. Mit bewunderungswürdigem Streben hat sie ihr Organ zu den wirksamsten Tönen ausgebildet und verfügt über eine weiche, reiche Scala, wohlthuend im Mildem und Lieblichen, im tragischen Aufschrei der Angst und des Entsetzens. Die Sülle und Anmuth ihrer Bewegungen hat sie durch sorgfältiges Studium zur vollendeten Plastik geformt und hiezu tritt ein Gedächtniß, das niemals

*) An pikanter Abwechslung, wie sie die Künstlerin liebte, fehlte es zum Glück auch ihrem amerikanischen Aufenthalt nicht. Sehr zur Belustigung gereichte es ihr, daß sogar eine Gesandtschaft der Siouy ihr bei ihrer Anwesenheit in New-York ihre Aufwartung machte. Sie lud die Söhne der Wildniß zu sich; vierspännig kamen sie vorgefahren. Hier ist „ranning antilope“, Madame Lucca! „Sau!“ lautete die Begrüßung des Vorgestellten, während er der Primadonna derb die Hand schüttelte. „Sau!“ antwortete auch sie, den Gruß der Siouy so getreu als möglich nachahmend. Und so ging die Vorstellung fort. Ihrer Sitte gemäß kauerten sie auf dem Fußboden. Den Champagner, den ihnen die Lucca gab, stürzten sie wie Wasser hinab und bald waren sie in der heitersten Stimmung, sodaß sie Proben ihres Gesanges zum Besten gaben. Auch Frau Lucca revanchirte sich und sang ihnen die Schmuckarie aus Gounod's „Saufst“ vor. Die Wilden sollen sich vor Vergnügen wie närrisch gebärdet haben.

irrt, scharfsinnige Klarheit der Auffassung, geistvolle Innigkeit und tiefdringender Ernst, womit sie in den tragischen Rollen immer eifriger nach dem erschöpfenden Ausdruck ringt. Pauline Ulrich, eine Priesterin der deutschen Kunst, entfaltet ihre seltenen Vorzüge im ganzen Umkreise des idealen Dramas, des Schauspiels, Conversationsstücks und Lustspiels. —

Während in München das große Vorhaben Richard Wagner's keinen Boden finden konnte, traf der Künstler in Bayreuth sofort auf Männer, die das gewünschte Verständniß für seinen großen Gedanken hatten und so nahm, was München nicht wollte, das, von waldigen Höhenzügen umgebene, inmitten einer fruchtbaren Thalebene voll prangender Wiesen, blühender Gärten, wohlgepflegter Laubgänge gelegene, kleine Bayreuth.

Am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses statt. Unter den Klängen des Huldigungsmarsches an König Ludwig II. wurde der Stein versenkt und begann die Vermauerung desselben. In die dem Steine eingefügte Blechkapsel waren mehrere beziehungsvolle Documente eingefügt, darunter ein telegraphischer Weihegruß König Ludwig's II. mit folgendem Wortlaut:

„An den Dichtercomponisten Herrn Richard Wagner in Bayreuth. Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, theuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint. Kochel, 22. Mai 1872. Ludwig.“

Richard Wagner ergriff den Hammer und that mit den Worten: „Sei gesegnet mein Stein, stehe lange und halte fest!“ die ersten drei Hammerschläge. — Nach weiteren vier Jahren — am 6. August 1876 — fanden bereits die Generalproben zum ersten Bühnenfestspiel statt. Schon seit längerer Zeit hatte sich die Nachricht verbreitet, Richard Wagner's königlicher Beschützer nehme an den Generalproben Theil. Der folgende Tag zeigte daher allenthalben die Vorbereitungen für seinen Empfang. Von allen Dächern, aus allen Fenstern flatterten die Fahnen herab, überall Veranstaltungen für eine glänzende Bewillkommung und auf das Herrlichste sah sich der Königsalon der Eisenbahnstation geschmückt. In der Nacht auf den 6. August traf der König ein, in einziger Begleitung seines Oberstallmeisters und des Flügeladjutanten. Um ein Uhr Nachts hielt, zur großen Enttäuschung der guten Bayreuther, der Train des erlauchten Kunstgönners mitten auf der Bahnstrecke in unmittelbarer Nähe der Rollwenzlei, woselbst der Meister persönlich den Fürsten begrüßte und ihn nach der Eremitage begleitete. Am folgenden Abend wohnte der König der Generalprobe des „Rheingold“ bei, die vor fast leerem Hause stattfand; nur die über der Fürstenloge befindliche Gallerie nahm etwa ein halbes Hundert Personen auf. Richard Wagner durfte während der ganzen Aufführung an der Seite seines erhabenen Gönners weilen und dessen begeisterten Anerkennungen lauschen. Als König Ludwig am Schlusse der Generalprobe um halb zehn Uhr das Festspielhaus verließ, war eine zahllose Volksmenge vor dem Ausgange versammelt und begrüßte den Herrscher mit jauchzenden Jubelrufen. Unterdessen flammte die tief unten liegende Stadt zu einem Lichtermeere auf und die fernliegenden Höhen umschlossen diese Volksfreude mit einem feurigen Gürtel. Der Monarch durchfuhr die Stadt fast in ihrer ganzen Ausdehnung und wo der königliche Wagen sich zeigte, brauste ungefesselte Begeisterung durch die tageshellen Straßen. Angesichts so vieler Liebe und ungeheuchelter Freude klärten sich die verschlossenen Züge des Königs auf, es schien, als fiel ein Sonnenstrahl in seine der Welt so fernliegenden Gedanken. Bayreuth sah in diesen herrlichen Tagen zum erstenmal und leider zum letztenmal seinen König. — Für den zweiten Abend „Walküre“ sprach der Monarch den Wunsch aus, das Theater gefüllt zu sehen, die Akustik hatte ihn im „Rheingold“ nicht befriedigt, und es läßt sich denken, wie nach Bekanntwerden des königlichen Wunsches der Zudrang sich in's Ungeheuerliche steigerte. Auch für den folgenden Abend blieb der huldvolle Wunsch des Monarchen in Kraft

und auf's Neue strömte Alles, was zu den „Begnadenen“ gehörte, in das Festspielhaus und füllte es bis auf den letzten Platz. Nicht minder durchschlagend als die beiden vorangegangenen Abende war die Aufführung des „Siegfried“. Mit der am 9. August stattfindenden Generalprobe der „Götterdämmerung“ sind die letzten Vorbereitungen beendet worden und das Festspielhaus konnte am 13. August zum erstenmal der erwartungsvollen Welt übergeben werden. Doch König Ludwig wartete den Zudrang der fremden Gäste nicht ab, mit Schluß der „Götterdämmerung“ kehrte der Monarch noch in derselben Nacht in sein Bergschloß „Hohenschwangau“ zurück. Heißen Dank und glühende Bewunderung aber ließ der König jedem einzelnen Darsteller zurück und als er dem Meister zum letztenmal die Hand drückte, sagte er, daß dieser Herzensgruß auch den wackeren Künstlern gelte. —

Der erste Cyklus führte neben manchem gekrönten Haupte auch den deutschen Kaiser, den greisen Helden Wilhelm nach Bayreuth. Bei seinem Eintritt erhob sich das gesammte Publikum im Vollgeföhle des Augenblicks mit enthusiastischen Hochrufen von seinen Plätzen, um dem hochbetagten Kriegs- und Friedenshelden an der geheiligten Stätte der jungen deutschen Kunst seine Grüße entgegenzujubeln. Wohl war es ein wunderbar ergreifender Moment, als der also Gefeierte an die Logenbrüstung trat und dankend nach allen Seiten hin grüßte. — Zu dem ersten Bayreuther Festspiel entsandte die Münchener Hofoper: Heinrich Vogl, Josephine Schefsky (in Vertretung der Frau Therese Vogl), Gura, Schlosser und Hedwig Kindermann. Glasenapp, dem wir in unserer Skizze größtentheils gefolgt sind, schreibt: Die außerordentliche Leistung Schlosser's reiht sich unstreitig dem Bedeutendsten an, was die darstellende Kunst je producirt. Ihr Eindruck ist sehr richtig mit den Worten bezeichnet: er führe seine Partie „wie in ihre einzelnen Bestandtheile zerlegt“ dem Publikum vor. —

Das erste Bühnenfestspiel ragte, trotz manchem Unfertigen in technischer Hinsicht, das ihm nothwendiger Weise noch anhaften mußte, wie eine Heldenthät, deren Vollbringen der ganzen Welt unglaublich schien, in unser Leben hinein. In der Geschichte des Dramas und des Theaters hat sich ein ungeahnter Schritt vollzogen, das war Allen klar, die zum erstenmal sich am Bayreuther Hügel zusammenfanden — eine neue Welt war erschlossen, würdig dem deutschen Geist und Gemüthe! — Der dritte und letzte Cyklus führte abermals König Ludwig nach Bayreuth. In der Nacht auf den 27. traf der Monarch in aller Stille in der Feststadt ein. Der König hatte den Wunsch geäußert, daß alle weiteren Ovationen von Seiten der Stadt Bayreuth unterbleiben möchten. Dies konnte aber nicht hindern, daß wenigstens den versammelten Festgästen Gelegenheit geboten ward, ihm ihren Dank zu beweisen. Schon war zur Aufführung des „Siegfried“ am 29. August der Zuschauerraum verdunkelt und die ersten leisen Töne des Vorspiels hatten begonnen, als sich Banquier Seustel als Mitglied des Verwaltungsrathes erhob und durch die rings entstandene Stille rief: „Seiner Majestät dem König Ludwig II. von Bayern, dem großmüthigen Sörderer und Beschützer der Kunst aus vollem Herzen ein donnerndes Hoch!“ Von den freudigsten Geföhlen bewegt, fiel die Versammlung begeistert in den Ruf ein und das Orchester stimmte lauten Tusch an. Aus dem Hintergrunde der Fürstenloge erhob sich die hohe Gestalt des jungen Monarchen und die wieder hervortretende Beleuchtung fiel auf seine edlen, vom dunklen Haar umrahmten Gesichtszüge, als er unter erneutem Hochrufen und Tücherschwenken von der Brüstung aus nach allen Seiten mit freundlichem Danke sich neigte. Dann nahm die Vorstellung ihren ungestörten Verlauf. — Nach dem Schlusse der Götterdämmerung überstiegen die Kundgebungen alles Maß des bisher Gewohnten. Jubelnde Rufe auf König Ludwig mischten sich in das Verlangen nach Wagner, der Monarch erschien selbst an der Brüstung der Loge und applaudirte anhaltend. Richard Wagner trat hinter dem Vorhang hervor und sprach mit bewegter Stimme u. A.: „Die Bühnenfestspiele sind zu Ende, ob sie wiederkehren, weiß ich nicht. Sie sind im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhm meines erhabenen Wohlthäters, Sr. Majestät des Königs von Bayern, der mir nicht allein ein Gönner und Beschützer,

sondern auch ein Mitschöpfer des Werkes war, entworfen worden. Der Erfolg dieses Versuches fällt aber zum großen Theil als Verdienst den mitwirkenden Künstlern zu; ich wünsche, daß diese sich mir zeigen! — und der Vorhang theilte sich: in weitem Halbkreise standen die vereinigten Künstler der Scene und des Orchesters, in ihrer Mitte der Festspiel-Dirigent Hans Richter, da, um des Meisters Abschiedsworte zu vernehmen. Zum letzten Mal wiederholte ihnen dieser den Dank für die Arbeit langer Tage, durchwachter Nächte, den Dank, daß sie ihm so treu geholfen das Werk zu Ende zu führen. „Und nun, da wir scheiden müssen, ein herzliches Lebewohl!“ — Noch einmal loderten die Flammen der Begeisterung auf und in tiefster Ergriffenheit verließ man das Haus. Der König, bis zum letzten Augenblicke Zeuge des großen Vorganges, fuhr sofort nach Schloß Eremitage zurück und von da nach kurzer Erholung zur Rollwenzerei. Die Bürgerschaft hatte es sich nicht versagen können, dem geliebten Herrscher zum Abschied eine Ovation zu bringen: die Allee von der Eremitage zum Rollwenzelhause war mit farbigen Campions beleuchtet, von da bis zur Bahn waren in Doppelreihen Sackel- und Campionträger aus dem Veteranen- und Kriegerverein, der Feuerwehr, aus allen Ständen und Berufsklassen aufgestellt. Richard Wagner und der Bürgermeister der Stadt mit den Mitgliedern der städtischen Collegien gaben dem Monarchen das Geleite. Am Fenster des Waggons stehend, lauschte der König den letzten Worten des Künstlers, mit denen dieser in tiefster Rührung nächst dem huldreichen Schutze des Monarchen noch einmal auch der Bayreuther Bürgerschaft seinen Dank abstattete und mit einem von donnerndem Widerhall der Menge begleiteten Hochruf auf den König schloß. — Lautlos bewegte sich der Train vorwärts und die Lichter schwanden; noch immer stand der Fürst am offenen Fenster, seine edlen Züge waren noch immer von der Freude verklärt, doch während der Königszug wie ein Gespensterschatten durch die Nacht raste, sind des Monarchen Gedanken wieder in seine eigene ferne Welt zurückgeflut. In Bayreuth aber sprach Alles mit Entzücken und Freude von dem herzoggewinnenden, lebenswürdigen Wesen des jungen, schönen Königs. Was das Volk für seinen Monarchen im Herzen trug, streute es vor ihm auf der Straße aus, das Feuer der Begeisterung war so rein und edel, daß dieser Jubel für den König zum Gebet werden mußte. O armer König, warum hast du aus jenen glänzenden Tagen nicht den Glauben dir erhalten, daß du von deinem Volke so sehr geliebt bist. O, warum bist du zu ihm nicht zurückgekehrt!

Während in diesem Jahre alle Welt ihre Augen nach Bayreuth richtete, ging es bei uns in den Räumen des Hoftheaters etwas stiller zu. Bemerkenswerth ist die Inszenirung der acht Shakespeare'schen Königsdramen, die zum erstenmal zwischen 17. und 29. Mai in chronologischer Folge zur Aufführung kamen. Von neuen Opern sind Hermann Götz' „Der Widerspännstigen Zähmung“, Rubinstein's „Malkabäer“ und Ignaz Brüll's „Das goldene Kreuz“ hervorzuheben. Als einziger vornehmer Gast ist die Sängerin Peschka-Leutner zu nennen. Die Künstlerin war die Repräsentantin Mozart'scher Musik und hat es in diesem Genre wohl zur Vollendung gebracht. Sie darf als erste und einzige „Königin der Nacht“ gelten. Mit unnachahmlicher Gewandtheit warf sie die langen Scalenketten, Triller, Arpeggien vom kleinen bis zum dreigestrichenen F hinauf und hatte mithin einen Umfang, der zu den größten Seltenheiten gehörte. Auch in der feinen Komik war sie Meisterin, dafür zeugte ihre geniale Wiedergabe der „Susanne“ in Sigaro. Peschka-Leutner, 1839 in Leipzig geboren, genoß ihre Ausbildung bei Frau Salkoni in Paris und Herrn Proch in Wien, heirathete den Dr. med. Peschka, wirkte lange Jahre in Breslau, Darmstadt, Leipzig, Hamburg und Köln und war schließlich von 1887 ab als Gesangslehrerin in Wiesbaden thätig, wo sie 1890 verstarb. Nicht unerwähnt mag bleiben, daß die Sängerin auch in Concerten und namentlich durch excellenten Vortrag Proch'scher Coloratur-Variationen große Erfolge erzielte.

Am 25. November 1877 war es ein Decennium, daß Seine Excellenz General-Intendant Baron von Perfall mit der Führung unserer Hofbühne betraut wurde. Für die Leitung

einer solchen Bühne sind zehn Jahre ein bedeutender Abschnitt. Seine Majestät der König hat den Verdiensten des Intendanten um die Hofbühne in einem Handschreiben die Allerhöchste Anerkennung ausgesprochen. Dasselbe lautet: „Mein lieber General-Intendant Baron Perfall! Am 25. November legen Sie zehn Jahre Ihres Wirkens als General-Intendant Meiner Bühne zurück. In dieser Zeit haben Sie so viele Beweise der Umsicht und des unermüdlischen Eifers gegeben, daß ich Ihnen gerne meine vollste Anerkennung ausspreche. Ich sende Ihnen zu den schönen Erfolgen, welche Meine Bühnen unter Ihrer Leitung zu verzeichnen haben, die aufrichtigsten Glückwünsche und versichere Sie, Mein lieber General-Intendant, des besonderen Wohlwollens, mit welchem Ich bin Ihr sehr geneigter König Ludwig. Hohenschwangau, 19. November 1877.“

Zur Feier dieses Tages versammelte sich um die Mittagsstunde das gesamte Personal des Hoftheaters auf der, einen reich geschmückten Saal darstellenden Bühne, worauf der General-Intendant von den Beamten, Kapellmeistern und Regisseuren aus seinem Bureau abgeholt wurde. Ein feierlicher Gesang, eine Composition Herrn von Perfalls mit einem neuen, dem Fest entsprechenden Text, empfing den Gefeierten beim Betreten der Bühne. Nach Beendigung des Gesanges ergriff Oberregisseur Ernst Possart das Wort; er begann mit einem für diese Gelegenheit meisterlich gedichteten Sonett und schloß seine nun folgende, die Verdienste des General-Intendanten hervorhebende Rede mit einem Hoch auf den Chef. Hierauf wurde Herrn von Perfall im Namen des gesamten Personals eine Adresse überreicht, welche das von Possart gedichtete Sonett enthielt, und die mit Recht als ein Kunstwerk bezeichnet werden kann. Sie ist von Direktor Franz von Seitz entworfen; den Mittelpunkt bilden Embleme der Musik und der Dichtkunst in feinsten Ausführung. Nach den nun folgenden Dankesworten, die mit einem Hoch auf Seine Majestät den König schlossen, verlas Herr von Perfall einen statistischen Rückblick auf die Thätigkeit der Hofbühne während der abgelaufenen zehn Jahre. Nachmittag erschien in der Wohnung des General-Intendanten eine aus Damen und Herren des kgl. Theaters am Gärtnerplatz bestehende Deputation, die Glückwünsche der Angehörigen dieses Theaters in folgender Adresse darzubringen: „Eure Excellenz! Ein Decennium reicher, von den herrlichsten Erfolgen belohnter Thätigkeit für die erhabene Cultur-Aufgabe der Bühne krönt heute Ihre Erinnerungen an die vielen Stunden und Tage, in denen Sie Ihre volle, hohe Geisteskraft, Ihre Sülle des Wissens, Ihren feinen ästhetischen Sinn und Ihre unendliche Liebe für alles Gute und Schöne mit unausgesetzter, aufopferndster Schaffensfreude den edelsten Zielen der Kunst gewidmet haben. Gestatten Ew. Excellenz auch dem ergebenst unterzeichneten Personale des kgl. Theaters am Gärtnerplatz, Ihnen an diesem Tage in einfacher und herzlicher Weise seine Hochachtung und Verehrung mit dem innigen Wunsche auszusprechen, Ew. Excellenz möchten den kgl. Bühnen als Führer und Leiter der Haupt- und Residenzstadt München und dem Vaterlande als einer der edelsten von den Förderern der Kunst noch lange Jahre erhalten bleiben.“ — Ein theatralisches Ereigniß war die Premiere der Verdi'schen Oper „Aida“, die in nachstehender außerordentlicher Besetzung in Scene ging: König — Suchs; Amneris — Schefsky; Aida — Wekerlin; Radames — Nachbaur; Ramphis — Kindermann; Amonasro — Reichmann. Die Novität, der eine glänzende Ausstattung zu Theil wurde, gefiel ungemein; die Leistung des Ensembles war in jeder Hinsicht vollendet. Das Schauspiel that mit Erckmann-Chatrian „Freund Fritz“, das 15 Reprisen fand, den glücklichsten Wurf. Außerdem sind nennenswerth: Schneegans' „Rosamunde“, „Wlasta“ von Hackländer und der „Ruß“ von Dóczy. — Neu engagirt wurde der Schauspieler Karl Pfadisch. — Am 11. April betrat Frau Diez als „Nandi“ im „Versprechen hinterm Herd“ zum letzten Mal die Bühne. Diese Abschiedsvorstellung der Künstlerin hatte das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Die zuerst von derselben vorgetragenen Lieder erregten einen wahren Beifallsturm; ein Taubert'sches Lied mußte Da capo gesungen werden. In dem „Versprechen hinterm Herd“ sang, spielte und tanzte die von der Bühne Scheidende jeder jugendlichen Darstellerin zum Troß. Zahlreiche Blumen Spenden und Lorbeerkränze wurden der Gefeierten bei ihrem Erscheinen und während

des ganzen Abends zu Theil. Als nach beendigter Vorstellung die Hervorrufe kein Ende nehmen wollten, trat Frau Diez bis an die Lampen vor und dankte mit wenigen tiefgefühlten Worten für die große und allgemeine Theilnahme, welche sich bei ihrem Scheiden kund gab, gleichzeitig um ein gutes Andenken bittend. Daß ihr das im vollsten Maße zu Theil geworden ist, beweist unsere Zeit. Nach der Vorstellung wurde ihr von dem kgl. Hoftheater-Singchor eine Serenade dargebracht. — Das nächste Jahr 1878 brachte in der Oper, nachdem schon Rheingold und Walküre vorausgegangen waren, den 3. Theil der Tetralogie: Siegfried. Um die glanzvolle Durchführung dieses gewaltigen Opus machte sich der Hofcapellmeister Hermann Levi im hohen Grade verdient. Die Besetzung war: Siegfried — Vogl; Mime — Schlosser; Wanderer — Reichmann; Alberich — Theodor Mayer; Saffner — Kindermann; Erda — Schulze; Brünhilde — Vogl. Die Premiere fand am 10. Juni statt, hätte aber schon im Mai in Scene gehen sollen, mußte jedoch verschoben werden, da Siegfried — Heinrich Vogl das Mißgeschick hatte, in eine Versenkung zu stürzen, die dem Sänger eine immerhin bedeutende Verletzung zuzog. — Neu-Engagements finden wir in Ludwig Dahn für gekelte Liebhaber, Wilhelm Schneider für Heldenväter und Rosa Herzfeld-Link für das seit dem Abgange der Irshik unbesezte Sach der Heroinnen. Als Musikdirektoren traten ein: Otto Hieber und Ottmar Rüber, als Chordirektor J. Stich; für erste Basspartien wurde Anton Pexer und als Altistin Maria Schulze gewonnen. — Ludwig Dahn ist 1843 in München geboren und fand seine Ausbildung durch Sophie Schröder und seine herrliche Mutter, Konstanze Dahn. Bevor der Künstler zu uns kam, war er in Weimar, am Berliner Schauspielhaus und in Petersburg thätig. — Herzfeld-Link, deren Gestalten als Elisabeth (Stuart), Gräfin Terzky, Marlborough und Pompadour eine hervorragende Stelle in unserer Theatergeschichte einnehmen, hatte ihren Ruf als eine bedeutende Schauspielerin in Leipzig, Mannheim und Hamburg begründet. Die Künstlerin ist 1846 zu Nürnberg geboren. — Theatermaschinist Friedrich Brandt trat aus, seine Stelle nahm Johann Denk ein. Von den Schauspiel-Novitäten nennen wir: Lindau's „Johannistrieb“, Ibsen's „Stützen der Gesellschaft“, Grosse's „Tiberius“ und die „Freunde“ von Karl August von Heigel. —

Die Säcularfeier. Am Sonntag den 6. Oktober 1878 — an welchem vor 100 Jahren die „National-Schaubühne“ auf Grund der Verordnung des Kurfürsten Karl Theodor vom 24. August 1778 im „Alten Opernhaus“ nächst der Salvatorkirche von den kurfürstlichen Schauspielern mit dem Trauerspiele „Eduard Montrose“ eröffnet worden war — fand im Tambosi-Saale des k. Hoftheaters Vormittags halb 11 Uhr eine Festversammlung des gesammten Künstlerpersonals, sowie des Hof-Orchesters statt. Der k. Kämmerer und General-Intendant Baron von Perfall warf in seiner Eröffnungsrede einen kurzen geschichtlichen Rückblick auf die Hauptepochen des Kunstinstitutes und verlas sodann folgendes Allerhöchste Handschreiben Seiner Majestät des Königs:

„Mein lieber General-Intendant Freiherr von Perfall! Es ist Mir nicht entgangen, wie Sie mit unermüdetem, von Begeisterung getragenen Eifer und mit rückhaltloser Hingebung dem Ihnen von mir zugewiesenen wichtigen Beruf Ihre besten Kräfte widmen. Mit Vergnügen habe Ich wahrgenommen, daß diese Ihre Bestrebungen von einem so schönen Erfolge gekrönt sind, und die Ihrer Leitung anvertrauten k. Theater sich zu jener Höhe aufgeschwungen haben, welche die glänzende Erfüllung ihrer Aufgaben ermöglicht. Gern spreche ich Ihnen, mein lieber General-Intendant, hiesfür Meine vollste Anerkennung aus, in welche Ich auch die Mitglieder der k. Bühnen und das ganze Ihnen untergeordnete Personal inbegriffen wissen will. Möge dieser Ausdruck Meiner Zufriedenheit Ihnen und den Mitgliedern zur Ermunterung dienen, auf dem eingeschlagenen Wege mit unverdrossenem Muth und vertrauensvoller Zuversicht weiter zu streben. Ich verbleibe mit wohlwollenden Gefinnungen Ihr gnädiger König Ludwig. Schloß Berg, 5. Oktober 1878.“

Hierauf gab Freiherr von Perfall die aus Anlaß der Jubelfeier erfolgten Allerhöchsten Auszeichnungen bekannt, wonach der bisherige Oberregisseur Ernst Possart zum artistischen Direktor des Schauspiels mit dem Rang und der Uniform eines Professors der k. Akademie der bildenden Künste ernannt, Hauptkassier Ludwig Klug als oberster Beamter der k. Hoftheater-Casse und Hofkapellmeister Hermann Levi als erster Capellmeister je das Ritterkreuz I. Classe des Verdienst-Ordens vom hl. Michael erhielten. Nach dieser Bekanntgabe brachte der General-Intendant ein Hoch auf Seine Majestät den König aus, in welches die Anwesenden mit Begeisterung einstimmten, und zum Schlusse vertheilte er die von dem k. Regisseur Franz Grandaur verfaßte Chronik des k. Hof- und Nationaltheaters. Der Abend dieses eigentlichen Jubeltages wurde mit Weber's „Freischütz“ geschlossen. Um der Theilnahme der gesammten Bürgerschaft an dem Jubelfeste der k. Hofbühne einen beredten Ausdruck zu geben, richteten die beiden Gemeindegkollegien unterm 7. Oktober an Seine Majestät den König eine Huldigungs-Adresse. Am nämlichen Tage begab sich Vormittags eine Deputation der beiden Gemeindegkollegien in Amtstracht zu dem General-Intendanten, um ihm gleichfalls eine Adresse des Dankes und der Freude zu überreichen.

Abends 7 Uhr fand im k. Hof- und Nationaltheater*) selbst die Festvorstellung statt. Von allen Seiten strömten die Münchener schaarenweise dem Max-Joseph-Platze zu, der durch die, auf den zwei mittleren Kandelabern des Theaters angebrachten elektrischen Slammen taghell beleuchtet war. Nachdem Richard Wagner's Huldigungsmarsch die festliche Halle durchbraust hatte, erhob sich der Vorhang zu dem Vorspiel des von Karl August von Heigel, dem älteren Sohne des unvergeßlichen Schauspielers August Heigel gedichteten Seitbildes „Vor hundert Jahren“, welches eine scenisch-dramatische Darstellung der Entstehung des k. Hof- und Nationaltheaters mit seinen ersten Anfängen beim Saberbräu in der Sendlingergasse zum Gegenstand hatte, und mit seiner meisterhaften, reich ausgestatteten Aufführung den allgemeinen Beifall und die herzliche Theilnahme der Münchener errang, die um halb 11 Uhr in freudig gehobener Stimmung das Haus verließen, und ergriffen wohl manchen Scheideblick auf den Max-Joseph-Platz warfen, der mit seinen monumentalen — theils vom Silberlicht des Mondes übergossenen, theils von den elektrischen Slammen magisch erleuchteten Bauten — in seiner ganzen klassischen Schönheit sich zeigte. Einen glänzenden Beweis dafür, wie hoch Seine Majestät der König die Kunst und ihre Vertreter ehrte, welch' erhabener Schirm und Hort Allerhöchstderselbe dem Münchener Hof- und Nationaltheater war, gab das Festbankett, welches im Allerhöchsten Auftrage der k. General-Intendant Freiherr v. Perfall am Dienstag den 8. Oktober im k. Odeon veranstaltet hatte. Die Mitglieder der Oper, des Schauspiels, der Hofkapelle, die kgl. Kammerjäger und Kammerjägerinnen, Vertreter des Singchores, des Balletcorps und des Orchesters, des administrativen und technischen Personals, kurz vom Heldentenor angefangen bis zum schlichten Seuerwächter waren sie alle, waren sie vorzugsweise des Königs Gäste, und versammelten sich um halb 9 Uhr zugleich mit den höchsten Würdenträgern des Hofes und des Staates, mit den gefeierten Namen der Künstler- und Gelehrtenwelt und den Vertretern der Stadtgemeinde München in den kleinen Sälen des Odeon. Um 9 Uhr öffnete sich die Thüre zum großen Saale, in dessen, mit der Königsbüste und einem herrlichen Blumenflor geschmückte Räume die Gesellschaft nun auf Einladung des kgl. Oberstkämmerers Freiherrn Pergler von Perglas, ihren Einzug hielt. An den langen reich geschmückten Tafeln, welche mehr als zweihundert Gedecke zählten, entwickelte sich rasch eine fröhliche, lebhafte Unterhaltung, ein warmer, gemüthlich herzlicher Ton. Die Speisekarte enthielt, zur Freude aller Gäste, die im Sarbendruck trefflich ausgeführte Frontansicht des kgl. Hof- und Nationaltheaters. Die Speisen und Weine wurden durch die in

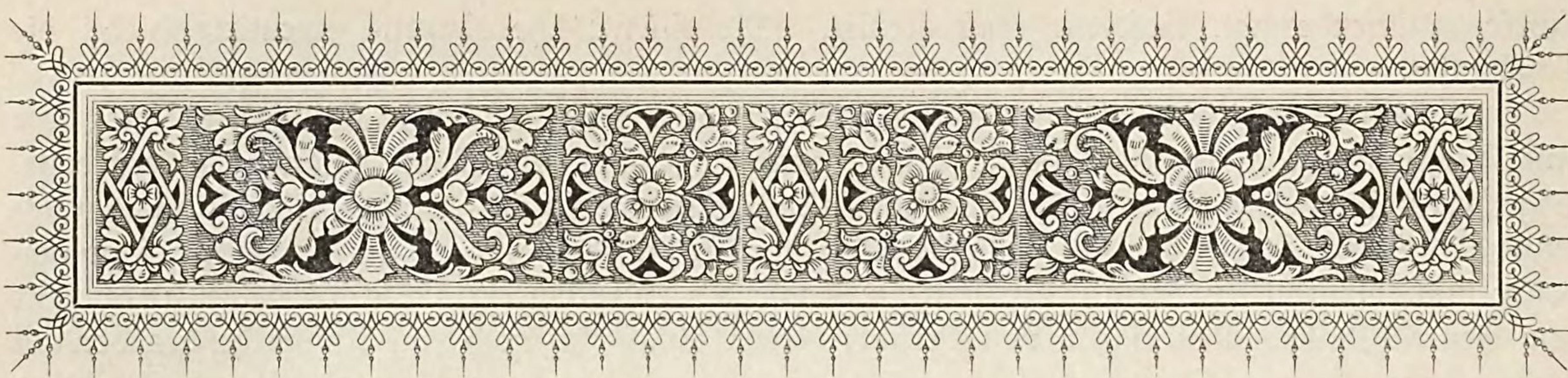
*) Ernst von Destouches, Münchener Gemeindezeitung.

Livrée anwesende kgl. Hofdienerschaft servirt. Die Hün'n'sche Kapelle executirte hiebei die Tafelmusik.

Nach dem zweiten Gange brachte Freiherr von Perfall einen Königstoast aus, der eine Huldigung Karl Theodors in sich schloß und sich dann auf König Ludwig II. erstreckte. Begeisterter Jubel durchbrauste da zur Königshuldigung die festliche Halle. Nach dem darauffolgenden Gange feierte der kgl. Schauspieldirektor Possart die Kunst in gewohnter schwungvoller und inhaltstiefer Form. Ein späterer Toast des Bürgermeisters Dr. Widenmayer galt dem General-Intendanten Baron von Perfall; diesem schloß sich noch eine Ansprache des dereinst hochgefeierten Hofopernsängers Dr. Härtinger an und eine des Staatsbibliothek-Direktors Dr. von Salm auf den Dichter des Festspiels.

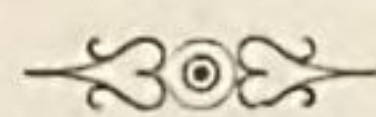
Am Abende dieses Tages begann die Nachfeier zu dem denkwürdigen Säcularfeste, welche in der Aufführung des zweiten Cyklos der Schiller-Dramen bestand, „Wallensteins Lager“ und die „Piccolomini“ (am 11. Oktober), „Wallensteins Tod“ (am 12. Oktober), „Maria Stuart“ (am 16. Oktober), die „Jungfrau von Orleans“ (am 22. Oktober), die „Braut von Messina“ (am 25. Oktober), und welche mit Schiller's unsterblichem Gedichte auf die Freiheit, seinem „Wilhelm Tell“ (am 27. Oktober) in würdiger, erhebender Weise ausklang.





XI. Capitel.

König Ludwig im Wintergarten der kgl. Residenz. — Die Separatvorstellungen Seiner Majestät. — Joseph Kainz, ein Günstling des Königs.



Draußen ist eine bitter kalte Januarnacht, Nordwind bläst den Schnee wie einen Schlund durch die Straßen und jagt ihn unter einem tollen Kreisel bald dort, bald dahin zusammen, so daß sich Alle, die eben das Opernhaus verließen, gerne unter den schützenden Pelz borgen und nach dem trauten Heime zu streben. Von dem gleichen Drange schien auch das Künstlerpersonal beseelt, doch Einem war für die heutige Nacht noch keine Ruhe beschieden und das war der Held des Abends, den heute in der Oper „Die Hugenotten“ das Publikum ganz besonders auszeichnete: Raoul — Franz Nachbaur.

Der Kammerlakai meldete ihm: Nachts 11 Uhr zu Seiner Majestät befohlen. Und der Sänger begab sich, nach vollendeter Toilette in die Residenz und durchschritt die bekannten Gänge, vorbei von den salutirenden Gendarmen und Kartschieren, um vor den königlichen Appartements des Monarchens Ruf gewärtig zu sein. Doch der Fürst harrete bereits seines gewohnten Freundes, die Flügelthüren öffneten sich und ein Lichtermeer von großen und kleinen Sonnen, ein Strahlenkranz von prunkendem Regenbogenlicht, fluthete dem Eintretenden entgegen, dem nicht die Zeit war, diese Wonne zu athmen — denn der König stand mit leuchtendem Auge vor ihm und hieß ihn willkommen. Da lag ein Stück Paradies in wahrhaftiger Gestaltung hingezaubert und die Residenzstadt hatte nur zum kleinen Theil eine Ahnung davon, was das entstellende Eisengerüste am Dache des königlichen Baues überwölbte. Tropische Pflanzen umrahmten die Fläche, in ihren Nestern und Schlinggewirren flatterten die erotischen Slügler, kein Heimweh drückte diese farbenprächtigen Geschöpfe, denn ein König hatte ihnen im kleinen Rahmen tausendfaltigreicher ihre Zone ersetzt. Und senkte sich der Blick zu Boden, breiteten sich grüne Matten

aus und Blumenkinder, wie sie nur alle heißen mögen, Tulpen, Maiglöckchen, Veilchen und Rosen blühten, in Vasen zerstreut, in würziger Pracht. Doch der breite gleißende See, wie er grünlich herüber schimmert, ist belebt, vier Schwäne, Lieblinge des Königs, denen der Monarch selbst die Nahrung reicht, ziehen dort ihre majestätischen Linien. An den üppigen Ufern liegt eine Gondel und ein Selt von Seide, dessen Boden seltene Thierfelle bedecken, eine japanesische Hütte, entfernter ein Kiosk und eine Grotte, umstehen diese Wasserpracht. Doch was von diesem Elemente lebend zu uns spricht, ist der rauschende Fall, der sich über Gesteine und Selsen herabstürzt und den der electrische Funke mit all' seinen süßen Farben durchdringt. Den Abschluß dieses Seenreiches bildet jedoch der Hintergrund mit seinem himmelanragenden Himalaja und hier ist es des Malers Kunst, welche dem Menschenauge eine neue ungemessene Welt in weiter Ferne ahnen läßt. Links, an dem Gestade des Sees schlängelt sich in Laubgängen ein Kiesweg durch all' die blühende und jubelirende Natur — die Gewohnheit des Monarchen, die Nacht zum Tag zu machen, hat sich auch hier die gefiederte Welt anbequemt — er führt vorbei von der buchtenreichen Gestaltung des Wassers, und sieht dieses an einer reizenden Stelle überbrückt. So ist Alles, wohin das Auge nur dringt, Natur und — eine gotteschöne Natur, die nicht leicht von einer Wirklichkeit wieder geboren wird. Hier empfängt der Monarch seine wenigen Freunde, hier entfaltet er seine fascinirende Liebenswürdigkeit und Heiterkeit und gibt Wunderproben von seinem seltenen Fassungsvermögen, von seiner großen Belesenheit und seinem fabelhaften Gedächtniß

Gewöhnlich speiste der König in der Grotte, von wo aus ein voller Blick über den ganzen Wintergarten möglich war; das erste Gespräch aber gehörte immer der Kunst. Wenn dann die Majestät fragte, wie heißt doch die Arie aus dieser oder jener Oper? und that, als wenn sie sich darauf besänne, so wußte Nachbaur schon, daß dem König um die ganze bewußte Stelle war und alsbald tönte sein Sang frisch durch dieses schimmernde Land. Da war der König vergnügt, sein Auge strahlte, und er lauschte mit angehaltenem Athem der gewünschten Melodie. Stets lohnte der Ausdruck eines herzlichen Dankes den Künstler. Nachbaur sang bei diesen Gelegenheiten immer ohne Begleitung. Der König trank sehr gerne Champagner; er ließ jedoch nur mit einem Glas serviren und nippte stets den Schaum ab, während er dem Sänger den Rest reichte. Bei all diesen Vertraulichkeiten aber sah der König ungemein streng auf Etiquette. Ein Wort zu viel, eine Geste zu frei, konnte dem Gaste gefährlich werden und ihn in Unnade stürzen. Der Monarch, der sich schrankenlos einer zwanglosen Plauderei hingab, und sich ebenso jeder Begeisterung rückhaltslos in die Arme warf, jeden Schmerzens- und Freudensausdruck ohne Scheu äußerte, verlangte von seinen Freunden stets Zurückhaltung. Die Liebenswürdigkeit, mit der er den Künstler überhäufte, die brüderliche Liebe, mit der er ihn umgab, gestattete keine Rückleitung auf seine eigene königliche Person. Eine Conversation mit dem Monarchen zu führen, erforderte peinliche Aufmerksamkeit. Der König hatte keine guten Zähne und sprach in Folge dessen etwas undeutlich — aber nur in seltenen Fällen bequeme er sich, ohne Unwillen zu verrathen, zur Wiederholung der Frage. Nach aufgehobener Tafel promenirte der Monarch mit seinem Gaste durch die Laubgänge, immer gleich liebenswürdig und anregend plaudernd. Als da einmal Nachbaur dem König völlig zur Seite trat, wurde ihm bald darauf vertraulich mitgetheilt, daß Majestät das nicht liebe und wünsche, daß der Gast stets einen halben Schritt hinter ihr zurück bleibe. Große Freude machten dem Monarchen stets die Gondelfahrten. Sobald der König und Nachbaur den Kahn bestiegen, drängten sich ungestüm die Schwäne an den Fürsten heran und tummelten sich an seiner Seite, ihren schneeigen Hals dem König zur Liebkosung reichend. Den Höhepunkt dieses Vergnügens empfand jedoch der Monarch, wenn in all diese glitzernde Pracht Nachbaur's Stimme unaufgefordert fiel und er die Grals-Erzählung oder sonst eine passende Stelle aus Lohengrin sang. Ein solcher Moment rührte den König oft zu Thränen. Nach dieser Wanderung und Kahnfahrt befahl der Monarch gewöhnlich

die Servirung des Kases im Kiosk, der aus lauter glänzenden Muscheln erbaut war und in seinem Anblick eine märchenhafte Pracht bot. Besonders liebte es der König, wenn der Sänger ihm vom Theater erzählte; namentlich hörte er dießbezügliche Anekdoten gern und konnte dabei so herzlich lachen, daß ihm die Thränen aus den Augen traten. Dann fragte er oft dazwischen hinein: „Saben Sie keine Anfechtungen, Nachbar? Bereitet man Ihnen irgendwie Schwierigkeiten? Ich weiß, das neidige, eifersüchtige Künstlervolk gönnt Ihnen meine Freundschaft nicht!“ Doch der Künstler wußte den Monarchen, der sich inzwischen aufgerichtet hatte und dessen großes Auge fragend den Sänger traf, rasch wieder zu beruhigen, indem er nur alles Schöne von seinen Kollegen erzählte. Der König hatte es gerne, mit seinem mächtigen, majestätischen Blick in das Auge seines Gegenübers zu dringen und alle die, welche in Audienzen befangen, vor diesem Blicke die Lider senkten, gewannen nicht in seiner Meinung. Eine ebenso sonderbare Neigung hatte der Monarch für eine schöne, weiche Hand. Eine solche konnte er lange halten, streichen und sanft drücken. Da kam es öfters vor, daß, wenn der Fürst an Migräne litt, er mitten in der Nacht zu Nachbar sandte, und als der Künstler kam und den König leidend am Sopha ausgestreckt fand, dieser lange Zeit seine Hand auf des Monarchen Haupt legen mußte, bis der König aufsprang und die Schmerzen für verschwunden erklärte: „Das danke Ich Ihrer wunderthätigen Hand, mein lieber Nachbar“, sagte dann der Fürst und ein sanfter, ungemein gütiger Blick traf den Freund. Die Conversation des Königs bewegte sich nicht immer auf ebener Bahn, sie flocht nicht immer das Thema bis zur Erschöpfung fort, der Fürst liebte rasche Sprünge und trat oft von der heitersten Grenze des Themas in das ernste der Politik über. „Was spricht denn das Volk über mich?“ fragte plötzlich nach einem heiteren Coulistenscherz der König seinen Gast. „Kümmert es sich etwa um meine Lebensweise, oder kritisiert man mich? Ich denke mir ein Volk, das seinen König liebt, freier als das Meinige ist. Es sieht eben an mir nur das Aeußerliche und da es die innerlichen Triebe nicht zu ergründen strebt, oder zu ihnen sich nicht aufschwingen kann, so findet man Alles, was ich thue, sonderbar und extravagant. Ich weiß es“, fuhr der König fort, als Nachbar mit einem schicklichen Einwand entgegen wollte, „man großt mir, daß ich mich nicht öffentlich mehr zeige, man ist unzufrieden, daß ich in meiner Residenz keinen Hof halte und die größte Zeit des Jahres auf meinen Schlössern weile — ja, du lieber Gott! anfangs that ich dies Alles, wie es mein Volk wollte, ich war gerne unter ihm, unter eben dem Volke, das mir auf den Straßen zujuchzte, um mich bei jeder anderen Gelegenheit wieder tief zu kränken. Ich bin ein Wittelsbacher, das Blut meines Großvaters und meines höchstseligen Vaters beseelt mich, wie diese das Land mit ihren Schöpfungen groß und stolz machten, wollte ich mein Volk zu einer sonnigen Höhe führen und da war es wieder das Aeußerliche, das mir das Seld verdarb. O dieses Aeußerliche, welch' ein Armuthszeugniß für ein aufgeklärt sein wollendes Volk! Ich erkannte in Wagner das Genie unseres Jahrhunderts, diesem allein galt meine Verehrung, Bewunderung, nicht dem kleinen, maßlosen, rücksichtslosen Mann mit seinem Jähzorne und aufgeregtem Naturell. Ich lauschte wohl seinen Lehren, seine Ideen von einem Priesterthum der Welt ergriffen mich, und wahr ist es, ich übertrug Vieles, was sein mächtiger Geist mir offenbarte, auf mein eigenes Ich. Doch nicht das zu verstehen, verlangte ich von meinem Volke, wohl aber die Erkenntniß einer verkörperten That, der deutschesten That und Errungenschaft in der Tonwelt — und Alle, Alle, die mich damals umgaben, wollten den inneren Kern, der mich so begeistert leitete, nicht erkennen, sie drängten mich zu einer That, die mich abscheulich dünkte und meinem Inneren zuwiderlief, sie nöthigten mich die Majestät ab und beugten mich unter das Joch des Volkes, eben jenes Volkes, das jetzt meine Sichtbarwerdung und meine Hofhaltung in der Residenz fordert. Bin nicht ich der König! Herrscht nicht mein Wille im Lande! Damals ließ mich die Jugend wanken, es war zum Schaden meiner Residenz — die Zeit wird kommen, wo mancher Gegner von ihr bekehrt wird, wo Mancher mich verstehen lernt, aber was einmal war, kehrt nicht wieder, die Zeiten rauschen

nicht zurück und was ich nicht mehr habe, kann ich meinem Volke auch nicht mehr geben. . . ."

Nach diesem Ausbruch königlichen Ergusses ist es still geworden in dem flimmernden Wintergarten, nur die Wasser sprangen und die kreischenden Laute der bunten Papageien gaben dem Mißaccord in dem Gemüthe des Königs ein wahres Colorit. Die Schwäne schliefen, der Gral bedurfte ihrer nicht — wie eine Sage war Alles verklungen — da sprang der König auf, aus seinen edlen Zügen war jeder Unmuth geschwunden, herzig, lieb zum Entzücken reichte er seinem Gaste beide Hände dar und seine Stimme flüsterte sanft und gütig: „Gute Nacht!“ Noch stand der Monarch bewegungslos an seiner Stelle, die Flügelthüren rauschten auf, ein letzter liebenswürdiger Blick traf noch den scheidenden Künstler — dann war Alles entschwunden. Die Kartschiere salutirten, vorbei von den Wachen strebte der einsame Gast hinaus aus dem Königsbaue. Draußen aber heulte der Schneesturm und die Uhren der Stadt verkündeten die vierte Morgenstunde.

Hat König Ludwig schon in früheren Jahren Vorstellungen und Concerte im Residenztheater für sich allein befohlen, so traten diese so vielfach von der in- und ausländischen Presse besprochenen Separatvorstellungen im Hof- und Nationaltheater jedoch erst mit dem Jahre 1875 ein und endeten 1885. Die im Frühjahr 1886 anberaumte letzte Separatvorstellung, es war wenige Wochen vor der Katastrophe, kam nicht mehr zur Ausführung. Die Beweggründe zu diesen Vorstellungen waren in erster Reihe die Unruhe im Hause selbst, das Blättern in den Textbüchern, das Gehuste, das Geräusch der zu spät Kommenden, das den König störte, dann aber das fortgesetzte Begaffen des Monarchen durch das Opernglas. Letzteres verleidete dem Fürsten vornehmlich den öffentlichen Besuch des Theaters, und selbst wenn er sich ganz in die hintere Ecke seiner Loge zurückzog, schienen ihm auch dorthin, unbekümmert um das Spiel auf der Bühne, die leidigen Gläser zu folgen. Diese Gründe vorwiegend bestimmten also den König sich seine Lieblingsdramen und Opern allein in Scene setzen zu lassen. Die Vorstellungen nahmen meistens um neun oder neunehhalb Uhr ihren Anfang und endeten etwas nach Mitternacht. Der ungeheure Raum des Hauses war in ein völliges Dunkel gehüllt, die Königsloge selten erleuchtet, nur das Orchester und selbstverständlich die Bühne hatten ihr volles Licht.

Vor Beginn einer derartigen Separatvorstellung lag eine eigenthümliche Unruhe über dem Künstlervolk. So erwartungsvoll das Orchester, jeder Mann in Sack und weißer Binde, fast regungslos das Instrument bereit zur Hand, auf das Zeichen zum Anfang harnte, ebenso war auf der Scene oben Alles in fiebernder Bereitschaft und der dienstthuende Regisseur stand schon eine geraume Zeit vor dem Vorhang-Auslug und starrte zu der dunklen Königsloge hinauf. Der General-Intendant nahm seinen Platz meistens rechts oder links in der vordersten Coullissenreihe. Ueber Alles aber breitete sich ein heiliger Eifer aus, jeder Einzelne stand in heller Begeisterung, sich vor seinem Könige zeigen zu dürfen und so entfachte sich an diesen Abenden im ganzen Ensemble ein brennender Wettstreit. König Ludwig verließ gewöhnlich wenige Minuten vor angefertigtem Beginn der Vorstellung seine Appartements und nahm unter Vorantritt eines Slambeau tragenden Kammeroffizianten seinen Weg durch den Nibelungen-gang, die Kronprinzenzimmer und die Gemächer des neuen Königsbaues. Diesen Weg legte der König in möglichster Raschheit zurück, so daß der Voranschreitende oft seine Noth hatte, im gemessenen Abstand zu bleiben. Sobald der Lakai die Logenthüre öffnete und der Monarch unter derselben sichtbar wurde, begann die Ouverture. Der König wandte kein Auge von dem Gange der Handlung ab, er war ganz Ohr für diese, konnte er sich doch unge-trübt, von keinen äußeren Einflüssen gestört, dem Genuße des Kunstwerkes hingeben. Nach jedem Aktschluß übte der Monarch nach seiner Art Kritik, indem er einen Lakai auf die Bühne sandte, um bald dem Sräulein N. N., bald dem Herrn N. N. seine Anerkennung aussprechen zu lassen.

Die Geschenke indessen, die der König bei diesen Gelegenheiten den Hauptdarstellern überreichen ließ und die sammt und sonders von fürstlicher Pracht waren, sandte er direkt in die Garderoben. Welche Hoffnungen und Aufregungen, aber auch welche Seligkeiten und Ueberraschungen brachte eine derartige Königsvorstellung den Künstlern! Und als der Vorhang zum letztenmal gefallen war, geschah es nicht immer, daß der König seine Loge sofort verließ, oft saß er noch regungslos da, als wollte er das eben Vernommene zu einem Schlußbilde sammeln und während dieser Zeit harrete das Orchester gleichfalls regungslos dem Moment entgegen, wo der Monarch das Theater zu verlassen geruhte. Jede Bewegung, jedes Aufschauen oder Umschauen nach des Königs Person war eben so streng verboten, wie ein etwaiges Geräusch oder lautes Sprechen hinter der Scene. Mit dem Erheben des Königs und Verlassen seiner Loge, das eben so rasch erfolgte wie sein Kommen, war die Vorstellung beendigt. Für die beschenkten Künstler aber war die Zeit der Ruhe noch nicht gekommen; denn sie hatten sich bei dem Monarchen erst schriftlich zu bedanken, der König wartete noch während der Nacht auf diese Dankesäußerungen. — Derartige Vorstellungen fanden oft in gedrängter Solge statt, so ereignete sich der Fall, daß innerhalb acht Tagen vier Separataufführungen waren. Die Geschenke hatten, wie schon angedeutet, alle einen hohen künstlerischen Werth, das schönste jedoch, was der König gab, erhielt Nachbaur und seine Gemahlin. Ersterer einen von Professor Zumbusch aus Marmor und in Lebensgröße ausgeführten Schwanenritter, letztere in besonderer Anerkennung der vorzüglichen Leistungen Ihres Gemahls eine Art Broche: ein Schwan, der im Schilf steht. Besonderer Gunst des Königs erfreute sich auch unser trefflicher Emil Rohde, der dem Monarchen seine Schiller'schen Lieblingsgestalten verkörpern durfte und dafür den herrlichsten Dank erntete. — Als Vorleserin des Königs fungirte, wie wir bereits wissen, eine Zeit lang die Schauspielerin Lila von Bulhovskij, die sich jedoch, wie später die Sängerin Josephine Schefskij, die wegen ihrer Künstlerschaft in besonders hoher Gnade stand, durch unkluges Benehmen die allerhöchste Gnade verlor. Wie zartfühlend der König aber seinen Erwählten gegenüber war, beweist eine nächtliche Fahrt, die der Monarch mit Nachbaur öfters und diesmal Ende September am Ufer des Starnberger See's unternahm. Das vierspännige Gefährte raste um mitternächtiger Stunde von Berg hinweg in die Mondsnacht hinein, der Künstler hatte in der Eile seinen Ueberzieher im Schloß gelassen und die kühle Luft machte ihn frösteln. Als der König dieses wahrnahm, schlug er seinen Mantel auseinander und hüllte den Sänger damit ein. Gewiß ein Zug von ungemeinem Zartgefühl und hoher Liebenswürdigkeit! — Eine derartige Nachtfahrt versetzte den Monarchen stets in eine feierliche Stimmung und machte ihn schweigsamer als es sonst seine Art war. Der König konnte sich innig an dem Sternenlichte erfreuen und fand sich von dem magischen Strahl des Mondes unendlich angezogen. Die Ruhe der Natur übertrug sich wohlthätig auf sein eigenes Gemüth und in eine doppelt freudige Verklärung konnte ihn zu solcher Stunde ein Lied seines Lieblingsängers setzen. — Daß der Sama durch diese Eigenarten des Königs reicher Stoff zugeführt wurde, läßt sich leicht denken und gehört das Meiste davon wie, daß der Monarch im Silberkleide des Lohengrin auf den Sluthen des Starnbergersees einherzöge, oder daß der Mondschein ihn locke, und daß man ihn habe wandeln sehen im Park von Berg, im Krönungsornat mit dem langen, blauen silberverbrämten Mantel und der gleißenden Krone auf dem Haupte — in das Reich der Sabel. —

Um auch des Repertoirs der Separatvorstellungen mit einigen Worten zu gedenken, so waren es vor Allem die Werke Richard Wagner's, die der König sich mit größtmöglicher Pracht insceniren ließ. In früherer Zeit liebte er besonders Halevy's „Guido und Genevra“, doch auch Meyerbeer und unsere classischen Opern ergözten ihn. Im Schauspiel machten ihm Schiller und Goethe die größte Freude, die damals an unseren trefflichen Emil Rohde einen vorzüglichen Interpreten fanden, dann ließ er sich von seinen Lieblingsdichtern Karl von Heigel und Hermann Schmid eigene Stücke schreiben, von denen namentlich die Heigel'sche Poesie „Hohenschwangau“,

Schauspiel, in 4 Aufzügen auf den Monarchen einen besonderen Reiz ausübte. Ein großer Verehrer war der König auch von Viktor Hugo. Als später beim König eine gewisse Vorliebe für Louis den Vierzehnten eintrat, fand das Repertoire auch nach dieser Richtung hin eine Bereicherung. Für das Decorations- und Theaterwesen, ganz abgesehen von jedem Zusammenhange mit Wagner, hegte der König von jeher ein leidenschaftliches Interesse. So kannte der Monarch die meisten Werke Schiller's auswendig, ebenso die meisten Opernbücher Wagner's und wenn es einmal vorkam, daß bei einem Separatvortrage, einem Künstler der Saden riß, der König ergänzte ihn sofort aus dem Gedächtniß. Die Vorliebe des Monarchen für Dekorationen gab den Meistern dieses Genres reiche Gelegenheit zum Schaffen. So ließ sich König Ludwig u. A. kostbare Dekorationen vom Vierwaldstättersee durch deshalb eigens an Ort und Stelle geschickte Theatermaler herstellen. Die Sammlung derselben ist so überaus reich und glänzend, daß sich der Monarch öfters Dekorationsvorstellungen geben ließ. Ueberhaupt war ja Romantik ein Grundzug im Geistesleben des Königs, die freilich von Richard Wagner am meisten genährt wurde. Aber auch ohnedem gewinnt der Forscher die absolute Gewißheit, daß das Seelenleben des Königs, fast schon vor seiner Thronbesteigung einer Richtung zuneigte, die nur der Anfang zu seinem schrecklichen Ende werden konnte, und daß es eines ganz besonderen Eingriffes irgend eines großen Zufalles bedurft hätte, um von dem Monarchen das erschütternde Sinale seines Lebens abzuwenden. Greifen wir selbst an das Herz und denken wir uns in die Lage eines schaffenden Künstlers, der sich Tag für Tag mit seinen Phantasiekindern umgibt und nur dadurch sein helles Auge, sein gesundes Gemüth erhält, daß ihn das wirkliche Leben, ob sanft oder derb, an den Schultern rüttelt und ihn zu seiner Umgebung zurückzwingt, — wie ganz anders aber gestaltete sich dies bei König Ludwig, dessen großartig angelegter, aber in Folge seiner Jugend wenig geläuterter und gereifter Kunstsinne seinem Denken und Träumen ein eigenes Reich schaffen konnte! Und noch dazu ein Reich, in dem er lebte ohne Erwachen, unbekümmert um die Mitwelt, dessen Ode nie die Schwellen seines Seereiches berühren durfte! Selbst die gewaltigen Ereignisse der Jahre 1866 und 1870 vermochten nur momentan ihre gesunden Einflüsse auf den Monarchen zu äußern und fragt man sich dann, war denn kein Mann da, der das Herz und den Muth hatte an den Säuberschlossern mahnend und warnend anzupochen — so finden wir wohl die besten und schönsten Versuche, aber kein Gedeihen und kein Gelingen. Und doch stand ein Mann an der Seite des Königs, der es vermochte, wenn er es nur gewollt hätte: Richard Wagner. Doch das Streben des Meisters bewirkte ja das Gegentheil, ihm lag ja Alles daran, den Fürsten von der Wirklichkeit abzudrängen, um ihn ganz in den Bann seiner Schöpfungen zu schmieden. Wie konnte auch Wagner, dessen Dasein völlig mit seinen Werken identifiziert war, seinen in dieser Hinsicht so verderblichen Einfluß ahnen, ein Genie, das nach nichts fragt, als nach dem himmlischen Drange, das es beseelt! Nicht die Musik Wagner's war es, die das Wesen des Monarchen uns so unheilvoll entfremdete — sondern der Geist, den jener dem Könige einimpfte und der bei dem Uebermaße von Empfänglichkeit so verderblich sich bei unserem Könige äußerte, wie er in einem anders gelagerten Salle, vielleicht das Gegentheil bewirkt hätte. Wenn der greise König Johann von Sachsen bei einer gelegentlichen Anwesenheit in München aussprach, er begreife jetzt vollständig den Einfluß Richard Wagner's auf König Ludwig, sei es ja ihm selbst schwer geworden, sich von dem Zauber des großen Tonkünstlers, den dieser auf ihn ausgeübt, zu befreien — so haben wir sicher eine Brücke gefunden, die uns Manches in ein erklärlicheres und schöneres Licht rückt. — —

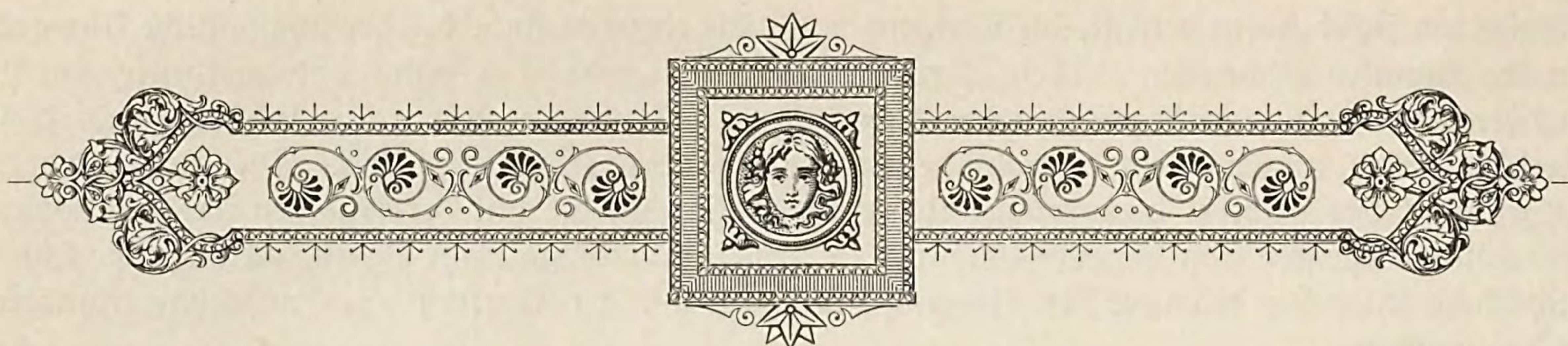
Im Jahre 1881 erging an Josef Kainz, der als jugendlicher Liebhaber dem Ensemble der „Meininger“ angehörte, seitens der Münchener Hoftheater-Intendanz die Einladung zu einem Gastspiel, das derart von Erfolg gekrönt war, daß es zum Engagement führte. In einer Separatvorstellung am 30. April 1881, es war „Marion de Lorme“ von Viktor Hugo befohlen, lernte

der König den Künstler kennen und war von dessen feurigem, überströmenden Spiele nicht minder entzückt, wie von seinem schönen Organ. Namentlich war es letzteres, das den König besonders anzog und in dem Monarchen den Wunsch erregte, mit Kainz in persönlichen Verkehr zu treten. Nach Schluß der Vorstellung übersandte der Monarch dem freudig überraschten Künstler einen kostbaren Ring und befahl für den nächsten Tag das gleiche Stück. Den Beschluß der dießmaligen Separatvorstellungen bildete die Wagner-Oper „Meistersinger“. Man kann sich die Ueberraschung und Enttäuschung der Intendanz und der Sänger denken, als im Laufe des Tages vom König zum drittenmale das Viktor Hugo'sche Stück „Marion de Lorme“ befohlen wurde und demnach Kainz abermals die Rolle des „Didier“ zu spielen hatte. Diese krankhafte Hineigung des Monarchen zu dem Spiele seines neugewonnenen Lieblings leitete den bekannten brieflichen Verkehr des Königs mit dem Schauspieler Kainz ein, der für uns in einer unsagbar traurigen Zeit die weitere Betrübnis mit sich brachte, daß er von Sara Hübler veröffentlicht wurde. Mit dieser That stellte sich die gefeierte Schriftstellerin jedenfalls nicht auf den Boden der trefflichen Gesinnungsart eines Friedrich Bodenstein, der in einem anderen Falle schrieb: „Ich bin immer der Meinung gewesen, daß man mit der Aufzeichnung oder gar Veröffentlichung intimer Erlebnisse nicht vorsichtig genug sein könne, besonders wenn die Gunst des Zufalls, der wir sie verdanken, Verhältnissen entsprang, welche volles Vertrauen zur ehrenden Voraussetzung hatten.“ — Es war wenige Tage nach den Separatvorstellungen, als Josef Kainz mitten in der Nacht durch einen Kammerlakai den königlichen Befehl erhielt, sich sofort zu dem Monarchen nach dem Linderhof zu begeben. Der König empfing den Künstler in der blauen Grotte, die ja jetzt Jedermann zugänglich ist, mit seiner berücksichtigenden Liebenswürdigkeit. Kainz durfte acht Tage lang die seltene Gunst genießen, an der Seite seines Königs zu leben. Es läßt sich ja leicht denken, in welches Uebermaß von Glückseligkeit der junge Künstler durch die königliche Freundschaft versetzt war, ebenso war es aber auch vorzusehen, daß schon in Anbetracht der Jugend und der damit verbundenen Unbesonnenheit des Künstlers, das durch eine Sülle von Auszeichnungen und Ehren getragene Verhältniß bei den uns schon bekannten Eigenthümlichkeiten des Königs, nicht von langer Dauer sein kann. Den Anlaß zu einer Lösung des Günstlingverhältnisses bot die Schweizerreise, die der König am 27. Juni 1881 mit Kainz unternahm. Da Sara Hübler dieselbe in all ihren Einzelheiten in der Gartenlaube Band 1886 page 478 beschreibt, dürfen wir von einer Nacherzählung um so eher absehen, als die damalige Königsreise ohnehin nicht mehr in diese Blätter gehört. So hatte denn die hohe Gunst, mit der König Ludwig den Schauspieler Josef Kainz überschüttete, nur eine Dauer von circa zehn Wochen. Der erste Brief des Königs ist vom 11. Mai, der letzte vom 31. Juli 1881 datirt. „Seien Sie herzlich gegrüßt und gesegnet von allen Geistern des Guten!“ ruft der Monarch zum letztenmal dem Künstler zu und dieser letzte Ausdruck seiner Freundschaft für Kainz zeigt uns in seltener Verklärung eine Güte und Milde selbst da noch, wo doch schon längst das Bewußtsein, auch in dieser seiner letzten Neigung eine Täuschung erfahren zu haben, seine Schatten über den König geworfen hat. In jener Welt, wo sich der König bewegte, konnte selbst der phantasiebegabte feurige Kainz nicht länger stehen, sobald er die Grenzen seines Berufes zu verlassen gezwungen war und neben dem Monarchen im Alltags-Leben einhereschreiten sollte. Die Entfremdung zwischen König Ludwig und Josef Kainz war die nothwendige Folge eines Nichtverstehens königlicher Begriffe, wie sie der Monarch in sein Leben hineingetragen und sie zur Richtschnur seines Handelns gemacht hatte. Aus diesem Nichtverstehen eines freilich schon längst kranken Geistes entsprangen auch die Meinungsverschiedenheiten und viele Verdrießlichkeiten, die endlich zur Lösung dieses Freundschaftsverhältnisses führten. — Obwohl König Ludwig keine Zusammenkunft mit Kainz mehr wünschte, gab er seinem einstigen Liebling doch noch öftere Zeichen seines Wohlwollens, trotzdem aber zog es der Künstler vor, um seine Entlassung aus dem Verbande des Münchener Hoftheaters nachzusuchen, die ihm auch bewilligt wurde. — Was nun die Briefe des

Königs an Josef Kainz betrifft, die übrigens nicht die einzigen sind, die der unglückliche Monarch an die Künstler geschrieben — den Adressaten waren sie jedoch zu heilig und zu theuer, um sie aus Reclame- und Erwerbsgründen der öffentlichen Welt preiszugeben —, so führen gerade diese direkt auf die immer mehr bedrohliche Erkrankung des Monarchen hin. Die Briefe tragen insgesamt den Stempel hochgradiger Ueberschwänglichkeit, die mit der früheren Art des Königs und seinen Begriffen von der Königswürde in keinem Einklange mehr stehen, vielmehr die letzten Lichtblicke jener tief bedauerlichen Neigung bekunden, die der Ausfluß jenes unsagbar traurigen Endes wurden.

Josef Kainz, in Wieselburg, einem ungarischen Städtchen, 1858 geboren, betrat fünfzehn Jahre alt die weltbedeutenden Bretter in einem Wiener Liebhabertheater. Der Erfolg war derart, daß der Realgymnasiast das Studium an den Nagel hängte und in die Theaterschule der Hof-schauspielerin Frau Kupfer-Gomansky eintrat. Nachdem sich Kainz für seinen Beruf genügend vorbereitet wähnte, flog er aus und kostete, so wie manch' anderer Künstler, die Freuden und Leiden der Lehr- und Wanderjahre durch, bis er bei den „Meinungen“ sich seine erste, feste Stellung eroberte. Wie wir wissen, kam Kainz von da aus an unsere Bühne, und hiemit war ein großer Schritt vorwärts gethan. Unter dem Einfluß Ernst Possart's entfaltete sich seine Kunst zu einer immer schöneren Blüthe und man darf sagen, sowohl unter der Gunst des Publikums, sowie unter der Huld des königlichen Mäcens wuchs der Künstler den größten Aufgaben entgegen. Aus bekannten Gründen verabschiedete sich Kainz bereits nach zwei Jahren von einem Orte, der wohl zeitlebens für ihn eine seltene Lichterinnerung birgt, um ein Engagement am „deutschen Theater“ in Berlin anzunehmen. Hier war es auch, wo Kainz noch eine zweite vortreffliche, wenn auch bittere Schule durchmachte, die ihn erst zu einem wahrhaften Künstler reifen ließ. Hier erst empfing seine überschäumende Darstellungsart, das Pathos seiner Empfindung, die Gluth seiner Leidenschaft das herrliche Maß und die Sonnennähe der Wahrheit. Josef Kainz ist ein Schauspieler von besonderen Mitteln und besonderer Eigenart; die Schönheit seiner Diction, der lebensfrische Glanz, der sein Spiel so hinreißend gestaltet, das eigenartige Organ, das in der Sprache der Natur zu uns dringt, verfehlen zu keiner Zeit die mächtigste Wirkung auf das Publikum. — Was wir aber speziell an Kainz hochzuhalten haben, ist, daß er seine bevorzugte Stellung bei König Ludwig in keiner Weise weder für sich, noch gegen seine Collegen ausbeutete. —





XII. Capitel.

(Zeit 1878—1887.)

Simon Quaglio; Albert Schwab; Brulliot's Jubiläum; Max Mikorey; Gastspiel der Signora Adelina Patti. — Richard Wagner in München; das Jubiläum Fr. Meyer's; das Gesamt-Gastspiel; Frau Basta die erste Carmen; Gustav Siehr; Wilhelm Schneider; Franz Fischer; Marianne Brandt. — Richard Wagner's Tod. — Lili Drezler und Hecza Sabitz. — Das Ende König Ludwigs des II.

In das Jahr 1878 fällt noch der Tod des berühmten Hoftheatermalers Simon Quaglio, der am 8. März erfolgte. Der Verstorbene entstammte einer vielverzweigten, alten Künstlerfamilie, die von Luino am Comersee nach München übersiedelte. Simon Quaglio, ein Bruder des 1837 verstorbenen ausgezeichneten Architekturmalers Dominicus Quaglio, 1795 in München geboren, ist seit 1812 hier als Hoftheatermaler angestellt und schuf für unsere, wie für andere Bühnen eine Menge der trefflichsten Decorationen. Der Verstorbene trat erst 1877 in den Ruhestand und war Inhaber der goldenen Ludwigs-Medaille für 50jährige Dienstzeit. — Tags darauf verlor unsere Hofbühne einen zweiten verdienten Mann, den Hoftheater-Singchordirektor Albert Schwab. Der Verstorbene gehörte zu jenen festen Charakteren, die sich aus anscheinend geringeren Lebensstellungen durch rastlosen Fleiß und stetes Streben nach Vervollkommnung zu Aemtern empor-schwingen, in denen sie ihre Kräfte besser und ausgedehnter verwerthen können. Schwab ist geboren zu Gaimersheim bei Ingolstadt, studirte zu Eichstätt und widmete sich später dem Lehrfach. Bald darauf begab er sich jedoch an das Münchener Musikonservatorium, das er unter Hauser absolvirte. Er wirkte sodann als Mitglied des k. Hoftheater-Singchors und als Musiklehrer, bis er dann, von Perfall berufen, als Hoftheater-Singchor-Direktor und dirigirendes Mitglied der k. Hofkapelle jene Stellung erlangte, in der ihn der Tod zum Bedauern aller Derer, die ihm als Freunde und Kollegen nahe standen, uns entriß. Als Chordirektor war Schwab Nachfolger des berühmten Componisten Kunz. Den Münchener Musikfreunden wird der Name Schwab stets in guter Erinnerung bleiben; denn, abgesehen von seinem Wirken im Theater selbst, war er es, als dessen Idee und Werk die allgemein beliebten Hoftheater-Singchor-Abende in Kil's Colosseum während der damaligen Winter anzusehen sind.

Unser gefeierter August Kindermann beging am 6. Februar seinen 61. Geburtstag, aus welchem Anlaß der Männergesangsverein „Neu Bavaria“ zu Ehren des Künstlers ein prächtiges Fest veranstaltete. Kultusminister von Luz ehrte den Gefeierten durch seine Gegenwart. Am 21. März traf den Sänger ein herber Schlag. Der neidische Tod griff in seine Familie ein und riß dem Gatten die liebevolle Gefährtin, den Kindern eine herrliche Mutter von der Seite. — Am 1. April des gleichen Jahres beging Karl Brulliot in bescheidenster Zurückgezogenheit sein 25jähriges Künstlerjubiläum. Der Jubilar ist der Sohn des durch seine gelehrten Arbeiten in der Kupferstichkunde rühmlich bekannten Franz Brulliot. Nachdem Karl 1850 die Universität absolviert hatte, trat er gleichzeitig als Schüler in das Conservatorium für Musik ein, um unter Hauser's Leitung Gesangsstudien zu machen. Seine prächtige Stimme, sein lebendiger Vortrag, sein feines Verständniß für musikalische Charakteristik, veranlaßten den Lehrer, seine warme Neigung für das Theater zu bekräftigen und da sich zu diesen Vorzügen noch der einer imposanten, ausdrucksvollen Gestalt gesellte, so war der Sprung von der Jurisprudenz zur Bühne ein leichter. Brulliot's erstes Engagement war das Karlsruher Hoftheater, das damals unter Eduard Devrient stand und diesem Institute gehörte er als Sänger und Regisseur bis zum April 1873 an. Ein um diese Zeit an ihn wiederholt ergangener Ruf führte den Künstler uns zu und schon in kürzester Zeit gelang es ihm, die Achtung seines neuen Chefs, sowie die Liebe und treueste Hingebung seiner Kunstgenossen zu erringen. Große, bedeutende Aufgaben traten hier an Brulliot heran, die er alle glücklich löste; glänzendes Zeugniß geben in dieser Hinsicht die meisterhafte Inszenirung des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“. In gerechter Würdigung dieser seiner Vorzüge und Kenntnisse wurde er zum Professor an der k. Musikschule ernannt. —

Unter den Neuengagierten dieses Jahres haben wir noch den Tenoristen Max Mikoren zu nennen, der, 1850 in Weismichl bei Landshut geboren und von Heinrich Vogl ausgebildet wurde. Sein erstes Engagement war Zürich, diesem folgte das hiesige Gärtnerplatztheater, von wo aus der Sänger die Hofbühne betrat, der er heute noch angehört. Mikoren, der sich von Stufe zu Stufe bis zu seiner heutigen Bedeutung emporgearbeitet hat, verfügt über einen schönen Tenor in der glücklichen Mischung einer lyrischen und Heldenstimme. Dazu weiß der Künstler auch seinen Partien ein hohes künstlerisches Gepräge zu verleihen und sie alle mit packender Gewalt zur Verkörperung zu bringen. Sein „Erik“, „Sra Diavolo“, „Stradella“, „Walthar Stolzing“ und in jüngster Zeit „Turridu“ in Mascagni's epochemachender Oper „Cavalleria rusticana“ sind namhafte Leistungen, die noch zu keiner Zeit ihren Eindruck auf das Publikum verfehlt haben. — Um diese Zeit gastirte auch Alexander Riedel, ein geborener Münchener, ein junger, äußerst talentirter Sänger mit einer Stimme von glänzendem, metallischem Timbre, die namentlich nach der Höhe zu ihre seltene Eigenschaft herrlich entfaltete. Das Publikum zeichnete den Künstler besonders aus, auch war sein Engagement in Aussicht genommen, doch der Thaten-Drang, die Welt kennen zu lernen, führte den Sänger hinaus in aller Herren Länder. Riedel gehörte den besseren Bühnen Norddeutschlands an und ist heute noch dort als aktiver Sänger mit großem Erfolg thätig. — Außer der k. Kammer Sängerin Diez ging auch Frau Possart (Deinet) in Pension. — Das Gastspiel des Helden Tenors Uko von Stuttgart ist noch zu erwähnen, wenngleich der Sänger, der unzweifelhaft über glänzende Mittel gebieten konnte, hier nicht erwärmte.

Das Theaterjahr 1879 brachte im Schauspiel eine Menge Treffer, so kamen „Doktor Klaus“ von Urronge, die „Sabier“ von Gustav Freitag, „Die Frau ohne Geist“ von Hugo Bürger, „Rolf Berndt“ von H. zu Putlik und „Seine Swillingsbrüder“ von Wilhelm Jordan zur Aufführung und erlebten zahlreiche Wiederholungen. Als besondere Novität ist das am 29. Oktober von der Beurtheilungs-Commission für die von der k. Hoftheater-Intendanz ausgeschriebene Preisbewerbung vom Jahre 1877 begutachtete Schauspiel: „Die Tochter des Herrn Sabricius“ von Adolf Wilbrandt, zu bezeichnen. Der Erfolg war ein zündender. In der Oper haben wir das Massenet'sche Opus: „Der König von Lahore“ und am 10. August Richard

Wagner's „Götterdämmerung“ zu nennen. Mit der Aufführung dieses letzten Theiles der Tetralogie ist fortan stets der ganze „Ring der Nibelungen“ in möglichster Reihenfolge inscenirt worden. Die Besetzung war: Siegfried — Vogl; Gunther — Suchs; Hagen — Kindermann; Alberich — Mayer; Brunnhilde — Frau Vogl; Guttrune — Keil und Waltraute — Reicher. Die Decorationen wurden von den Hoftheatermalern Chr. Jank und Heinrich Doell entworfen und ausgeführt, die Costüme und Requisiten von Direktor Franz von Seitz, scenische Einrichtung und Maschinerie von Denk. Wir kommen auf die Tetralogie noch am Schlusse dieser Blätter zurück und bemerken, daß dieser letzte Theil der Trilogie bereits am 29. April in einer Separatvorstellung vor Sr. Majestät in Scene ging. — Bemerkenswerth ist noch eine Aufführung am 5. April im Residenztheater, die zu Gunsten der Nothleidenden im Speßart und der Verunglückten in Szegedin veranstaltet und von Dilettanten sehr erfolgreich durchgeführt wurde. Eine bedeutende Summe konnte den wohlthätigen Zwecken zugeführt werden. — „Coppelia“, ein phantastisches Ballet mit der Musik von Leo Delibes, ist gleichfalls als eine Novität zu registriren. Anfangs März bis 30. dieses Monats gastirte die Weiser'sche italienische Operngesellschaft und brachte u. A. den „Troubadour“, „Aida“, „Sausi“ und den „Propheten“ zur Aufführung. Unter dem Ensemble ragten Sgra. Ida Christofani, Geuseppina Pasqua, dann der Tenor Angelo Mosini und der Bariton Giovanni Vasselli hervor. — Das Hauptereigniß des Jahres war jedoch das am 12. Dezember stattgehabte Gastspiel der Signora Adeline Patti und des Signor Nicolini in der Oper „Lucia von Lammermoor“. Das über alle Maßen glänzende Gastspiel sollte am 15. Dezember mit „Sausi“ seine Fortsetzung finden, mußte aber wegen Unpäßlichkeit der Signora unterbleiben.

Adeline Patti ist ein Theaterkind. Ihre musikbegabte Familie gehörte dem künstlerischen Zigeunerthum an. Adelinens Vater, Salvatore Patti, hatte den Ruf eines tüchtigen Tenoristen und stammte aus Catania in Sicilien, während ihre Mutter eine geborene Chiesa, eine Römerin war und unter dem Namen ihres ersten Gatten Barilli zu den gefeiertsten Sängerinnen zählte. Die Patti erblickte in Madrid am 10. Februar 1843 das Licht der Welt, bald darauf siedelte die Familie nach New-York über und hier war es, wo sich schon die fünfjährige Adeline wie von einer unwiderstehlichen Musik- und Theaterlust besessen zeigte. Der Impresario der italienischen Oper, dem Salvatore Patti und seine Gattin angehörten, machte plötzlich Bankrott und so kam die Noth in Adelinens Haus. In den trüben Tagen des Kammers und der Sorge gerieth Salvatore auf den Einfall, aus dem hellen Kinderstimmchen seines Töchterchens Capital zu schlagen und dieser Gedanke rettete die Familie. Kaum sieben Jahre alt, betrat das kleine Wunder in New-York den Concertsaal und es gab Gold und Ehren in Hülle und Fülle. War die Concertgeberin auch noch so klein, daß man sie auf einen Tisch stellen mußte, ihre Fertigkeit war bereits eine so merkwürdig gereifte, daß sie mit den schwierigsten Coloraturarien debutirte. Von hier aus erstreckten sich Patti's Reisen durch alle Hauptstädte Westindiens und mit den Monaten nahmen auch die Erfolge an Macht und Größe zu, so daß der Ruhm der neunjährigen Patti bald ganz Amerika erfüllte. Am 24. November 1859 ging jedoch Adeline Patti's Sonne als „Lucia von Lammermoor“ in New-York am Bühnenhimmel auf und fortan war ihr Leben nur ein großer Triumphzug durch die Welt. Alle Hauptstädte Europas trachteten nun, sich der neuen Berühmtheit zu versichern. Nachdem sie in Berlin, Brüssel, Holland, London ihre Eroberungen fortgesetzt hatte, wurde sie auch der Gegenstand höchster Verehrung seitens der Pariser und bald gab es auch auf unserem Continente keine große Stadt mehr, wo die göttliche Diva nicht gesungen und gesiegt hätte. La Mara schreibt im 5. Bande seiner musikalischen Studienköpfe: „Man hat die Patti eine Nachtigall in weiblicher Gestalt genannt, und in der That, sie hat jene hohe Stufe erreicht, wo alles Künstliche aus der Kunst verschwunden und dieselbe zur Natur zurückgekehrt scheint. Wie die Vögel singen, die Blumen duften, die Sterne leuchten, weil es eine Nothwendigkeit ihrer Natur, so läßt ein innerer süßer Zwang ihren Lippen Wohlklang entspringen; sie singt, weil es ihr Lebensbedürfniß, weil

sie muß und nicht anders kann. Und wie souverän schaltet sie im Bereiche ihres hohen silberhellen Soprans, der sich mit seinem nicht übergroßen, aber unsäglich sympathischen Klang in unser Ohr und Herz schmeichelt. Coloraturen und Triller, Scalen und Staccato, alle dynamischen Schattirungen gibt sie, stets in unfehlbarer Reinheit intonirend, in plastischer Vollendung wieder und ihre kühnen Passagen, ihre koketten Tonarabesken blenden den überraschten Hörer nicht minder, als ihn der Schmelz ihrer Cantilene entzückt". Adolina Patti ist keine Sängerin im großen Stil. Für das Heroische, Hochdramatische ist weder ihre äußere, noch ihre künstlerische Persönlichkeit geschaffen und wenn die Diva in letzterer Zeit mit Vorliebe nach Aufgaben entschieden dramatischen Gepräges gegriffen, so entsprang eine solche Wahl mehr ihrer Laune als einem inneren Gebote, und in diesem einen Punkte hat sie auch die Kritik aller Länder gegen sich. Die Frage, wie viel sich die Patti schon ersungen hat, läßt sich nicht genau beantworten, ein indiscreter Reporter rechnet ihr bereits 1877 eine Summe von zwölf Millionen Franken nach, und daran knüpfen sich namentlich im letzten Decennium noch die reichsten Ernten. Während ihres Münchener Gastspieles kostete ein Parketsitz 15 Mark, ein Balkonsitz 20 Mark, ein Stehplatz im Parquet 10 Mark und ein Galleriebillet 2 Mark. —

Noch eines Gastspieles müssen wir gedenken, es ist das des damaligen Knaben Maurice Dengremont, der als Wundergeiger durch die ganze Welt zog und von ihr angestaunt und bewundert wurde. Was aber aus dem nun längst erwachsenen Geiger Dengremont geworden, welche Stellung er in seiner Kunst heute einnimmt, ist mir nicht bekannt. Das ist das Loos der Wunderkinder! —

In das Theaterjahr 1880 fällt am 31. Oktober ein Besuch Richard Wagner's, der nach einem längeren Aufenthalt in Italien über München wieder nach Bayreuth zurückkehrte. Die Intendanz setzte zu Ehren des Meisters „Tristan und Isolde“ auf das Repertoire und dieser Abend gestaltete sich zu einer großartigen Ovation für den Dichtercomponisten. Der Enthusiasmus des Publikums für den Meister und sein Werk spottete jeder Beschreibung. Wohlthätig, anregend und tröstlich wirkte für ihn der lang entbehrte Verkehr mit Kunst und Künstlern, aber auch mit dem Monarchen und dessen nächster Umgebung. Auf den besonderen Wunsch des Königs gelangte während dieser Münchener Tage auch das „Parsifal“-Vorspiel vor einem ganz intimen Kreise von Zuhörern durch die kgl. Capelle und unter Hofcapellmeisters H. Levi's Leitung zur Aufführung. Mehr als alle erneute persönliche Gunstbezeugung aber bedeutete die huldvolle Entschließung des hochgesinnten Monarchen, mit der Uebernahme des Protektorates der Bayreuther Bühnenfestspiele, denselben für alle Zeiten auf zwei Monate des Jahres die Mitwirkung der Orchester- und Chorkräfte des kgl. Hoftheaters zusichernd zur Verfügung zu stellen. Dieser hochherzige Entschluß mußte jedoch aus ganz nahe liegenden Gründen nach kurzer Zeit bereits im Jahre 1883 wieder zurückgezogen werden. —

Neu engagirt wurden im Schauspiel die sentimentale Liebhaberin Anna Dandler, in der Oper die Altistin Viktorine Blank. Einem Rufe nach Dresden folgte die Schauspielerin Bormann; der hochverdiente Regisseur C. Jenke, dem wir viele meisterhafte Einrichtungen verdanken, ging in Pension. — Hofcapellmeister Sr. Menr beging am 1. August 1879 sein 25jähriges Dienstjubiläum. Intendant Dingelstedt berief ihn im Jahre 1854 nach München, woselbst er erst interimistisch die Oper leitete und dann am 1. August desselben Jahres als Musikdirektor angestellt wurde. Im November 1858 erfolgte seine Ernennung zum Hofmusikdirektor durch Intendanten Baron von Strans und im November 1869 zum Hofcapellmeister durch General-Intendanten Srhrn. von Perfall. Das Jubelfest, das mit großer Antheilnahme seitens der Mitglieder des Hoftheaters gefeiert wurde, brachte dem verdienten Jubilar noch eine besondere Auszeichnung von Sr. Majestät dem König. Hofcapellmeister Menr war bis zum Jahre 1882 activ und hat am hiesigen Orte eine 28jährige, sehr ersprießliche Dienstzeit hinter sich. —

Das Hauptereigniß des Jahres war das Gesamt-Gastspiel deutscher Künstler am Hof- und Nationaltheater. Dasselbe hatte eine Dauer vom 1.—21. Juli und umfaßte die Wallenstein-Trilogie; Nathan der Weise, Nathan — Lewinsky; Hamlet, Hamlet — Sonnenthal; Clavigo; Julius Cäsar; Emilia Galotti; Macbeth; Minna von Barnhelm; Kabale und Liebe; Wintermärchen; Torquato Tasso; Egmont und Wilhelm Tell. Von den hervorragenden Gästen nennen wir besonders: Barnay, Friedmann, Dr. Sörster, Kraftel, Sonnenthal und Lewinsky; dann die Damen Damböck-Straßmann, Ellmenreich, Srieb-Blumauer, Pauline Ulrich, J. Wessely und Charlotte Wolter. Die Regie führte mit gewohnter Meisterschaft Direktor Ernst Possart. Wie bei allen derartigen Unternehmungen konnte man auch bei diesem Cyklus wohl glänzende Einzelleistungen bewundern, dafür aber mußte man von einem Zusammenspiele oder überhaupt von einem Ensemble, wie es die Bedeutung einer derartigen großen That mit sich gebracht hätte, absehen. Es ist auch nicht leicht möglich und das selbst nicht bei den besten Kräften der Welt, mit wenig Proben ein reifes Ensemble und ein volles, ganzes Kunstbild zu schaffen. Diese Ausstellung soll die Verdienste Possart's um das äußere Gelingen des Ganzen nicht im Geringsten schmälern. — Neu engagirt wurden im Schauspiel Josef Kainz, in der Oper Srau Maria Basta, Srau Ermarth, Emilie Herzog und Gustav Siehr. Im technischen Dienste aber ist eine eminente Kraft mit dem Obermaschinenmeister Lautenschläger-Bormuth gewonnen worden. Wie wir in der Folge sehen werden, verdankt unsere Bühne diesem hervorragenden Meister auf technischem Gebiete ihre herrlichsten Errungenschaften. —

Dieses Jahr hat, neben der am 20. Juli stattgehabten 100. Tannhäuser-Aufführung, noch eine Festvorstellung zur Feier des 700jährigen Regierungsjubiläums des Wittelsbacher Fürstenhauses in Bayern zu verzeichnen. Als Festoper war die „Zauberflöte“ gewählt. — An Novitäten im Schauspiel sind in erster Linie die, von der Beurtheilungscommission für die von der k. Hoftheater-Intendanz ausgeschriebene Preisbewerbung vom Jahre 1877, begutachteten Stücke zu nennen als: „Neue Verträge“ von Sr. Triesch; „Dankelmann“ von Otto Girndt und „Aberglauben“ von Elisabeth Werner. Sämmtliche Arbeiten erfreuten sich eines guten Erfolges und mehrerer Wiederholungen. Außerdem erwiesen sich zugkräftig: „Gräfin Lea“ von Lindau und „Mit dem Strome“ von Marie von Ernest. Die bekannte Dichterin gehörte seit 1878 unserer Bühne auch als actives Mitglied an und bekleidete, wenn auch nur für kurze Zeit, das tragische Sach. Marie von Ernest 1858 zu Breslau geboren, ist mit dem Baron Vasselli verheirathet. Die Künstlerin hat nunmehr der Bühne ganz Valet gesagt und ist gegenwärtig mit großem Erfolg als Schriftstellerin thätig. Die Oper brachte am 18. Januar „Wieland der Schmied“ von Max Senger in viermaliger Wiederholung und „die Königin von Saba“ von Goldmark. Die damals sensationelle Novität (dies schon wegen der verschwenderischen Ausstattung und des bekannten Wüstensturmes), einer Meisterleistung Lautenschlägers, erlebte in diesem Jahre noch vier Wiederholungen und zwei Separatvorstellungen für Seine Majestät den König. Die Besetzung war: König Salomon — Reichmann; Assad — Nachbaur; Hohepriester — Baufwein; Sulamith — Wekerlin; Königin von Saba — Srau Vogl. — Die Oper ist trotz ihren oft packenden Scenen und Schönheiten, denen aber häufig Originalität mangelt, fast ganz vom Repertoire verschwunden. Eine weit bedeutendere Novität dagegen wurde die am 24. Oktober zum erstenmal aufgeführte Bizet'sche Oper: „Carmen“. Mit diesem genialen Werke hat ein junger, leider zu früh gestorbener Tondichter eine große That gethan, die ihm für alle Zeiten einen unvergänglichen Ruhmeskranz geflochten hat. Die Oper wurde bis zum Ablauf dieses Jahres noch fünfmal gegeben und zwar in der Besetzung: Zuniga Capitain — Suchs; José — Nachbaur; Moralès — Mayer; Escamillo — Reichmann; Carmen — Srau Basta. — Maria Basta, geborene Schmidt, erblickte 1853 zu Köln das Licht der Welt und zeigte schon in früher Jugend ein ausgesprochenes Talent für den colorirten Gesang. Nach einer trefflichen Ausbildung seitens der Marchese in Wien, Professor Lamperti in Mailand und Gustav

Roger in Paris betrat die junge Künstlerin in Weimar mit durchschlagendem Erfolge zum erstenmal die Bühne und setzte in Prag, Hamburg und Köln ihre praktischen Studien fort, um 1881 als vollendete Sängerin in unser Opernensemble einzutreten. Ihr hiesiges Wirken, das leider wieder 1888 endete, war eine fortgesetzte Kette von großen künstlerischen Thaten. Zu diesen zählte unstreitig auch die Creirung der Carmen in Bizet's gleichnamiger Oper. In ihrem Gesange ist es nicht allein die vollendete virtuose Technik gewesen, eine Kunst, die aus einer bewundernswerthen französischen und italienischen Schule hervorgegangen, sondern vielmehr der eigenthümliche, wunderfame Klangreiz ihrer Stimme, der uns hinriß und bezaubert hat. Unvergesslich wird uns für immer Maria Basta als „Königin der Nacht“ bleiben. Sie ist in dieser Partie bis zum heutigen Tage nicht übertroffen worden. — Eine nicht minder schätzenswerthe Kraft erhielt unsere Oper mit dem Engagement der Soubrette Emilie Herzog, die ihre Ausbildung an unserer königlichen Musikschule fand und bis zum Jahre 1889 unserem Ensemble angehörte. Die Künstlerin war sehr vielseitig und beherrschte das Repertoire von dem munteren Aennchen an bis zur „Königin“ in der Zauberflöte. Die Sängerin ist mit Dr. Welte verheirathet und gehört seit ihrem Abgange von München der Berliner Hofoper an. — Eine wackere Stütze unserer Oper ist auch der neu engagierte Bassist Gustav Siehr geworden, der nun über ein Decennium der Unsere ist und mit jeder Partie stets neu beweist, was Kunst mit Fleiß gepaart zu bieten vermag. Siehr verfügt über einen mächtigen, volltönenden Baß; seine ganze Darstellungsart ist edel und erhaben. Gustav Siehr war, bevor er zu uns kam, längere Zeit in Prag und Wiesbaden thätig und hat sich auch um die Bayreuther Aufführungen im hohen Grade verdient gemacht. — Siehr war neben Scaria der erste Gurnemann in Bühnenweihfestspiel „Parsifal“. Richard Wagner schätzte den Künstler ganz besonders und zeichnete ihn auf jede Art und Weise aus. —

An Novitäten haben wir im Schauspiel Senle's „Erbonkel“ und P. Lindau's „Jungbrunnen“, in der Oper „Der Rattenfänger von Hameln“ von Neßler und Perfall's „Raimondin“ zu verzeichnen. Ersterer erlebte sieben, Raimondin sechs Wiederholungen. Beide Opern erwiesen sich zugkräftig. Ein prächtig ausgestattetes Ballet war „Sylvia“ mit der Musik von Leo Delibes. Eine besondere Festvorstellung fand am 23. Juni gelegentlich des 100jährigen Jubiläums des 1. bayerischen Infanterie-Regiments statt, zu welchem L. Ganghofer ein Festspiel geschrieben hat. Schließlich ist aus dem Vorjahre noch die Gastvorstellung der Frau Adelaide Ristori mit ihrem Schauspiel-Ensemble nachzutragen, welche sich auf vier Abende belief. — In diese Zeit fällt auch die Ernennung Wilhelm Schneider's zum Regisseur des Schauspiels, eine ebenso glückliche, wie wohlverdiente Ehrung.

Wilhelm Schneider, eine hervorragende Kraft unserer Hofbühne, ist 1847 in Petersburg geboren und wurde in Berlin ausgebildet. Was uns den Künstler aber besonders verehrungswürdig macht, ist sein Streben nach Wahrheit. Diesem hohen Ringen begegnen wir in all seinen Partien. Man darf bei diesem Darsteller wohl mit Recht sagen: die Gunst des Volkes hat ihn gehoben, und das Volk ist hier souverän. Schneider erwärmt durch sein Spiel, er zieht das Auditorium zu sich hin und zwingt es, ihm zu folgen. Was wir an ihm sehen und was wir von ihm hören, glauben wir auch; die Schminke fällt und mit ihr rücken die Bretter in die Serne. So äußert sich die wahre Schauspielkunst — sie thut dieses aber nur in seltenen Fällen. Schon deshalb haben wir besondere Ursache zur Freude, diesen wahren, herrlichen Künstler den Unserigen zu nennen. Schneider gehört der Hof-Bühne seit 1878 an. — Durch allerhöchste Entschließung wurde am 9. Dezember 1880 Franz Sischer, Capellmeister am Mannheimer Hoftheater, nach München berufen und seit jener Zeit steht dieser energische und umsichtige Dirigent neben Generaldirektor Levi unserer Oper vor. Seinen Ruf als einen hervorragenden Dirigenten begründete Sischer in Mannheim, und was er dort begonnen, setzte er bei uns mit unerschütterlicher Pflichttreue fort. Hofcapellmeister Sischer verbindet eine hohe Auf-

fassungsgabe mit einem unläugbar großen Directionstalent. Seine nie wankende Hand gleicht die da und dort vorkommenden Differenzen rasch aus und läßt sowohl unten wie oben jene Sicherheit walten, die das Publikum so angenehm berührt und es ohne alle Trübung genießen läßt. —

In Bezug auf das Preisauschreiben vom Jahre 1878 machte am 20. Januar 1881 die Intendanz unseres Hoftheaters bekannt, daß das zur Aufführung begutachtete Lustspiel „Aberglaube“ von Elise Werner laut einstimmigem Urtheile einer Sitzung vom 9. d. Mts. der Preis nicht zuerkannt worden ist. Ebenso wenig wurde, da weder ein Trauerspiel noch ein Schauspiel begutachtet waren, von den gegebenen Novitäten in dem bestimmten Zeitraume vom 1. September 1879 bis letzten September 1880, keiner Arbeit der Preis zuerkannt. —

Einen illustren Gast führte uns dieses Jahr noch in Marianne Brandt zu. Die Künstlerin, welche nunmehr von der Bühne abgegangen ist, darf die größte Altistin genannt werden, welche die jüngst vergangene Zeit besaß. Maria Anna Bischof, so lautet ihr eigentlicher Name, ist am 12. September 1842 in einer Wiener Vorstadt geboren. Ihr erster theatralischer Versuch geschah 1867 in Olmütz und er war entscheidend für ihre Künstlerlaufbahn. Aber erst in Berlin entwickelte sich aus der genialen Anfängerin die große Meistersängerin, deren Ruhm weltläufig werden sollte. Von hier aus zog sie fast durch alle großen Städte und weithin hallten ihre Triumphe durch die Künstlerwelt. Als während der Bayreuther Festspiele im August 1876 die Darstellerin der Waltraute, Frau Jaide, plötzlich am „Siegfried“-Tag heiser ward, lernte Marianne Brandt über Nacht die Partie und führte sie zur vollsten Befriedigung des Meisters durch. Richard Wagner ersah sie hierauf neben Amalie Materna zur ersten Repräsentantin der Hundry in seinem Bühnenweihfestspiel „Parsifal“. Und der sonst so schwer zu befriedigende Meister bezeichnete ihre damals erst in der Anlage fertige Leistung nicht nur als eine geniale, sondern als eine unvergleichliche. Marianne Brandt war zugleich dramatische und Coloratur-Sängerin, sie beherrschte die classische und romantische deutsche, die italienische und französische Oper mit gleicher Sicherheit. An ihren Sidelio vornehmlich wird Niemand, der ihn sah, ohne innere Ergriffenheit zurückdenken. Im Jahre 1882 verabschiedete sich die Künstlerin von der Berliner Hofoper, ihrem mehrjährigen Engagement, um von neuem ihr früheres Wanderleben wieder aufzunehmen. Sie sang in München, Wien, London, Leipzig &c. aber schon nach etlichen Jahren entsagte sie für immer der Bühne. Marianne Brandt war trotz ihren berauschenden Erfolgen nicht glücklich und zufrieden auf den weltbedeutenden Brettern. Sie sagte oft, daß das Theater nur dem ganz genüge, der zum Komödianten geboren ist. Mir brachte es immer mehr Schmerzen als Freuden, äußerte die Künstlerin, wenn ich es auch als den einzigen Ort andererseits schätzen muß, wo sich meine künstlerische Individualität ganz entwickeln konnte. —

Das Theaterjahr 1882 ergänzte unseren Personalstand im Schauspiel durch Clara Heese, einer ebenso reich talentirten, wie liebenswürdigen Dame. Die Künstlerin 1853 geboren, debutirte mit viel Glück am Dresdener Hoftheater und fand auch dort Engagement. Wir sehen sie dann mit besonderem Erfolge in Darmstadt, Meiningen, Hamburg und schließlich am Wiener Burgtheater wirken. Von diesem letzten Engagement aus, erreichte sie ein Ruf nach München und seit dieser Zeit gehört die Künstlerin unserem Schauspielensemble an. Clara Heese verfügt über ein schönes Organ, eine prächtige Diction und eine noble Darstellung; außerdem finden sich diese schönen Eigenschaften durch ein vortheilhaftes Außere noch gehoben. Die vornehmsten Partien der Künstlerin sind: Beatrice, Widerspenstige, Seodora, Eva, Donna Diana, Viola und Dora. — An hervorragenden Gästen sind Clara Delia, eine bedeutende Tragödin, Hermann Nissen und in der Oper der Heldentenor Schott und der Bariton Eduard Schuegraf zu nennen. — Lekterer ist jedenfalls ein sehr tüchtiger und strebsamer Künstler, mit einer schönen, weichen, sympathischen Stimme und einem großen Darstellungsvermögen. Eine seiner Glanzleistungen ist der Wotan. Seine Kunst brachte ihm manche Ehrungen u. A. auch die Ernennung zum herzoglich

banerischen und großherzoglich mecklenburgischen Kammerfänger. — An Schauspiel-Novitäten haben wir besonders zu verzeichnen: „Die Spinne“ von Karl von Mon; „Cyprienne“ von Viktorien Sardou; „Josefine Bonaparte“ von Karl von Heigel; „Samiel hilf!“ von Schneegans; „Perikles“ Fürst von Tyrus von Shakespeare mit Musik von Karl von Perfall und die „Sourchambault“ von Emile Augier. Eine bemerkenswerthe Opernovität war „Ekkehard“ von Albert. —

In das Jahr 1883 fällt als das größte Ereigniß der Tod Richard Wagner's.

Es war am 13. Februar, als aus der alten Lagunenstadt ein Klageruf ertönte, der von Secunde zu Secunde anschwell und bald mit Blitzeschnelle die ganze weite Welt erfüllte und in tausend und tausendfachem Echo wieder zurückklang, ein Klageruf der tiefsten Trauer um den Tod eines gewaltigen Mannes, um Richard Wagner. Deutschland stand still, als es die düstere Kunde vernahm, Wehmuth griff in die Seelen Aller, die die Kunst lieben und ehren und Allen, Allen drang sich das Gefühl zum Bewußtsein auf, daß der gewaltigste, schöpferischste Geist unseres Jahrhunderts von dannen gezogen ist. Mit Wagner ist nicht nur ein großer Dichter in Wort und Ton, ein hervorragender Philosoph, sondern auch ein echter deutscher Mann zu Grabe gegangen. Aus dem Urgrunde echt deutschen Wesens schuf er seinen Tannhäuser und Lohengrin, seine Senta und seine unvergleichlichen Gestalten des deutschen Bürgerthums, den biedereren Hans Sachs, die liebliche Eva. Den seit ewigen Zeiten verborgenen Schatz des Rheingoldes gewann er sich aus den Sluthen durch den Zauber seines gewaltigen Genius und schmiedete so den Ring des Nibelungen, in dessen geheimnißvollem Scheine die Urfänge des germanischen Lebens uns so hell und klar entgegenstrahlen. Er war ein Sänger der Liebe wie wenige, er drang in die geheimsten Tiefen des menschlichen Herzens und brachte die verborgensten Empfindungen zur herrlichsten Gestaltung. Und endlich lehrte er uns in seinem „Parsifal“ die von allen irdischen Schlacken befreite göttliche Liebe erkennen, die nicht mehr die Liebe zum Individuum ist, sondern die Liebe zu der ganzen Menschheit, die sich äußert durch das Mitleiden: die Liebe, die durch dieses mitleiden die Erlösung bringt. Der Schlüssel zu dem Geheimnisse der allgewaltigen Macht von Wagner's großer That ist die Wahrheit. Stets vernehmen wir das rein Menschliche aus seinem Tonreiche, das nothwendigerweise seinen Weg wieder zum Herzen finden muß. Aber Wagner hat uns nicht bloß Werke hinterlassen, sondern eine ganz neue dramatische Form, welche endlose Möglichkeiten in sich birgt, in welcher ewig neu zu erfinden sein wird und außerhalb welcher kein höchstes Kunstwerk*) mehr geschaffen werden kann.

Die interessantesten Kundgebungen aus jener Zeit bot die fremdländische Presse. So schrieb u. A. die Times: „Wagner war wohl von dem Egoismus des Genius beseelt, aber in diesem ausgebildeten Selbstbewußtsein liegt doch zugleich etwas Erhabenes. Jeder schaffende Künstler, wenn er inneren Werth besitzt, muß an sich selbst glauben, wie es Michel Angelo und Milton thaten. Im Hinblick auf die gewaltige Bedeutung von Wagner's Schöpfungen dürfen wir ihm sein unbegrenztes Selbstvertrauen verzeihen. An der Großartigkeit und namentlich an der Schönheit seiner Schöpfungen darf nicht gezweifelt werden. Sein Streben war, die Musik mehr zu vertiefen und sie zugleich verständlicher zu machen, indem er sie den andern bereits bestehenden und anerkannten Mitteln des Ausdruckes menschlicher Gefühle näher brachte. Zu diesem Behufe verwarf er sowohl die Unwahrheit Meyerbeer's wie die traditionelle Manier der ganzen Italienischen Schule, der Bellini, Verdi u. s. w. Nach seiner Ansicht war eine Vorstellung, welche halb gesprochen wurde, schlechter wie unzweckmäßig, sie war einfach einfältig. Musik, wenn sie eine Beziehung zu den tieferen Interessen des Lebens haben soll, muß nach seiner Ansicht in nahe Beziehung zum Gefühle und zu den Worten in unauflöslliche Verbindung gebracht werden, denn Musik wie Worte seien nur verschiedene Methoden, um die Gefühle auszudrücken. Die Theorie ist schon bisher heftig bekämpft worden und noch weit davon entfernt,

*) D. h. was die thatsächlichen Errungenschaften in demselben betrifft.

allgemein adoptirt zu werden. Aber Keiner von uns, der im vergangenen Jahre den Weisen des Siegfried lauschte oder den gloriosen Schlußscenen der „Götterdämmerung“, konnte zweifeln, daß dies wirklich Musik war in Wagner's Sinn, oder ihre Macht, „die Menschheit zu vereinigen durch ein ideales Band“, wie er selbst sagte, in Frage ziehen. Der Mann, der zuerst so vollbewußt diese Theorie aufgestellt und danach so viel gethan, um sie auszuführen, hat einen Anspruch darauf, unter die größten Künstler der Welt gezählt zu werden.“ —

Wann und wo ein so mächtiges Genie wie Richard Wagner der Welt wieder erstehen wird, das liegt in Gottes Rathschluß. Eines ist aber sicher, daß gerade unsere jetzige Zeit, mehr denn je darnach strebt, für die Idee des neuen Dramas sowohl Künstler wie Publikum zu gewinnen. Was in den Anfängen der Bayreuther Tage sich erst schüchtern um den Altar sammelte, wo eine neue Religion reinigend und veredelnd gepredigt wurde, das erfüllt heute schon die ganze civilisirte Welt und überall öffnen sich den Bayreuther Dogmen die Tempel der Kunst. — So wie in der Kunst war Wagner auch im Leben und da seine Ziele nur mächtig nach Wahrheit verlangten, war es selbst über Barrieren von Voreingenommenheiten und über die Existenzen von Hofcapellmeistern hinweg, so mußte er auch die falschen Wechsler aus dem Tempel verjagen. Er war deshalb Autokrat — doch ist sein Werk rein menschlich und freibürgerlich, es spricht zum Volk, thut dies mit den glühendsten Farben der wahrhaftigen Natur und kennt keine Concession an die Sänger, um ihre Stimme zu zeigen; das Ganze ist das Bild der Einheit und der Wahrheit. Wagner's Gedächtniß war wunderbar und nicht minder erstaunlich seine Arbeitskraft. Zehn Bände literarischer Arbeit und vierzehn Dramen geben davon beredtes Zeugniß. Und nun ist der Mann gefallen — wie ein Dichter und Held gefallen; ein ergreifendes Scheiden von dieser Welt — erschütternd und gewaltig! —

Es war ein Trauerzug sondergleichen, der sich aus dem sonnigen Italien bewegte, über die Alpen in das geliebte Vaterland. Es war ein Trauerzug, wie er Königen gebührt. Und war Richard Wagner nicht ein Herrscher in einem unendlich großen Reiche? In einem Reiche, das der Schönheit und Wahrheit eine Heimstätte bereitet hat! Weit her kamen die Freunde und Verehrer, die Vertreter von Fürsten und Kunstgenossenschaften, um dem Meister die letzte Ehre zu erweisen. Viele Städte, die meisten Kunst-Institute wetteiferten darin, eine würdige Gedächtnißfeier zu veranstalten, und auch das Münchener Hoftheater, die vornehmste Stätte Wagner'scher Wirksamkeit, rüstete sich zur Todtenfeier und führte uns den erschütternden Liebesgesang „Tristan und Isolde“ vor. — Richard Wagner ist als der jüngste von elf Geschwisterten aus der Ehe des Polizei-Actuarius Sr. W. Wagner mit Johanna Rosina Beckin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren und erreichte demnach ein Alter von 70 Jahren. Der Meister hinterläßt eine Anzahl junger Dirigenten, welche seine Dogmen kommenden Generationen predigen, welche aber selbst nie im Stande sein werden, die Form da weiter zu beleben, wo sie der Meister verlassen. Er hatte Fehler, wer ist wohl ohne solche? Aber wer will Shakespeare's Zeilen bestreiten: „Nehmt ihn, wie er war, wir werden nie seines Gleichen wieder sehen.“ Und so ist für uns das Gefühl bestimmend: Hier ist etwas Gewaltiges geschehen, das dem Sturm der Zeiten trotzt und in die fernsten, fernsten Tage, die höchste Kunst unseres Jahrhunderts noch eben so jung und lebenswahr verkünden wird, wie sie heutzutage eben anfängt, das Gemeingut des deutschen Volkes zu werden: —

In das Jahr 1883 fiel das Gastspiel Lili Dreßler's, einer hochbegabten jugendlichen Sängerin, die hier in München bei Frau Jachmann-Wagner ihre Ausbildung fand und die seit ihrem ersten Debut unserer Oper angehört. So oft wir der Künstlerin auf den Brettern begegnen, immer wieder übt der warm gesättigte Klang ihrer schönen Stimme seinen sympathischen Einfluß auf uns. Das junge, musikalisch trefflich geschulte und von der Natur reich ausgestattete Wesen gewann bereits in den ersten Wochen seines Engagements die volle Gunst des Münchener Publikums. Ihre Stimme mit einem glänzenden metallischen Timbre ist von seltener Geschmeidig-

keit und steht in der vollen Gewalt der Künstlerin. Nach der technischen Seite hin wird die Sängerin allen Anforderungen gerecht und führt Arpeggien aller Art, Staccato, Triller &c. &c. ohne die mindeste Anstrengung aus. Lili Dreßler singt mit Seuer und jugendlicher Wärme, sie spielt, wie sie singt, ist stets vollkommen auf der Höhe ihrer Aufgabe und zeigt stets die Gefühlsnuance, die gerade ausgedrückt werden soll. In dieser Hinsicht sind uns ihre vornehmsten Partien, wie Elsa, Gretchen, Evchen und Santuzza herzerhebende und herzergreifende Gestalten. — Außer dem Tenor Schott und der Marianne Brandt gastirten noch der berühmte Baritonist Karl Scheidemantel und Eduard Seßler. Im Schauspiel nennen wir die Damen Küßner und Jetschy, die Herren Sörster, Ernst und Lepauté. — Zwei beliebte Mitglieder unserer Hofbühne feierten in diesem Jahre das Jubiläum einer 25jährigen hiesigen künstlerischen Thätigkeit. Franz Herz und Kaspar Bausewein. In Anerkennung ihrer erspriesslichen Verdienste wurde Beiden von Seiner Majestät dem König die Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst verliehen. — An Novitäten nennen wir im Schauspiel „Elfride“ von Paul Henze, „die relegirten Studenten“ von R. Benedix, „Prinz Eugen“ von Martin Greif, „die Rankau“ von Erkmann und Chatrian, „der Mohr des Saren“ von Voss und „Dora“ von Victorien Sardou. Die Oper brachte uns das Marschner'sche Werk: „König Hiarne“, dann „Violetta“ von Verdi und „König Mariette“ von Ignaz Brüll. —

Das Theaterjahr 1884 führte zu dem Engagement des berühmten Meininger Seldenspiellers Emil Drach und dessen Frau. Leider war dasselbe nur von ephemer Dauer; der Künstler gehört heute dem Dresdner Hoftheater an. In der Oper wurde der Tenorist Neidhart engagirt, ohne hier jedoch Fuß fassen zu können; dagegen gestaltete sich das Gastspiel der Solotänzerin Flora Jungmann zu einem glänzenden Erfolg und der Gewinnung dieser Kraft verdankt heute unser Ballet zum nicht geringen Theil seine Höhe und Bedeutung. Die Prima-Ballerina ist 1859 in Prag geboren, genoß ihre Ausbildung in Wien, Hannover, Berlin und schließlich bei der berühmten Meisterin Madame Venelozza in Paris. — Außerdem sind an hervorragenden Gästen Therese Malten, eine herrliche dramatische Sängerin, die der Dresdner Hofbühne angehört, die beiden Lehmann's, Lili und Marie, und Nieman zu nennen. An Novitäten ragten „die Sarin“ von Heigel, „Timandra“ von Schack, „der Hüttenbesitzer“ von Ohnet, „Probepfeil“ von Blumenthal, „Ihre Ideale“ von Stobiker und „Roderich Keller“ von Schönthan hervor. Die Oper brachte „Mignon“ von Thomas und „Käthchen von Heilbronn“, die Frankfurter Preisoper von Rheinthal. Das Ballet erfreute uns mit der „Waldeinsamkeit“ von Reisinger.

In das Jahr 1885 fällt das Engagement einer mit herrlicher Stimme begabten Kraft, der Pauline Schöller, während das Schauspiel durch die Acquisition des Regisseurs Jozsa Savits einen glücklichen Wurf that. Der große Inszenirkünstler, der mit Recht zu den ersten Regisseuren des deutschen Theaters zählt und dem wir manch' herrliche Errungenschaft zu danken haben, ist als Schriftsteller ebenso durch seine Uebersetzungen aus dem Französischen und Englischen, wie durch seine theatergeschichtlichen und dramaturgischen Abhandlungen bekannt. Savits ist 1847 in Neu-Vecse (Ungarn) geboren und wurde von dem genialen Sonnenthal in Wien zu seinem Berufe vorbereitet. Zum erstenmal trat hier der Künstler am 8. August 1866 als Anton in den Jffland'schen „Jägern“ am Gärtnerplatztheater, damals Münchner Volkstheater, auf; bald sehen wir ihn in Augsburg und bereits in nächster Saison am Weimarer Hoftheater wirken. Von besonderer Bedeutung für seine künstlerische Entfaltung war das nun folgende, zweijährige Engagement am Wiener Burgtheater. Bevor Savits der unsere wurde, kehrte er nochmals auf längere Zeit nach Weimar zurück und kam über Mannheim, wo er als artistischer Leiter thätig war und, wie überall als Regisseur, auch als solcher glänzende Befähigung bekundete, nach München. — Neben Pauline Schöller wurde in diesem Jahre auch P. Sigler engagirt, die heute noch unserer Bühne angehört und durch die Vortrefflichkeit ihres Gesanges allgemein beliebt ist. — Frau Schöller wirkte fünf Jahre in hervorragender Weise an unserer Bühne und gab oft schöne und seltene Beweise ihrer Kunst.

Im Jahre 1890 trat die Künstlerin eine erfolgreiche Gastreise nach Amerika an. — Bemerkenswerthe Nova waren im Schauspiel: „Klytemnestra“ von Siegert, „die Schauspieler des Kaisers“ von Wartenburg, „Weh dem, der lügt“ von Grillparzer, „Irrlicht“ von Philippi und Serréol von Sardou. Im Lustspiel hatten Franz und Paul Schönthan mit „der Raub der Sabinerinnen“ den größten Erfolg. Außerdem nennen wir noch: „Sunken unter der Asche“ von Stobitzer und die „Schulreiterin“ von Pohl. Das Opernrepertoire wurde durch „den Barbier von Bagdad“ von Cornelius, den „Trentajäger“ von Gluth, „den faulen Hans“ von Ritter und vor Allem durch Neßler's volksthümlicher und zugkräftiger Oper „der Trompeter von Säckingen“ bereichert. Im Ballet sahen wir als Neuheit: „Wiener Walzer“ von Srappart und Gaul. —

Wer den Starnbergersee besucht und an dessen Gestaden entlang pilgert, kommt auch zu dem anmuthigen Königsschloß Berg. Ein großer mit Buchen und Sichten bestandener Park schließt sich daran an und dehnt sich fast bis nach Leoni hin aus. Wer dann das Schloß verläßt und den Weg seeentlang durch den Park einschlägt, kommt nach einer Wanderung von circa fünfzehn Minuten an einen einfachen Gedenkstein, der säulenartig in die Höhe strebt und dessen oberste Stier der an das Kreuz Geschlagene ist. Und hier geschah es, was wir lange nicht fassen konnten, vor dessen Thatsache wir erst lautlos und starr standen, hier geschah es, was unsere Herzen in den tiefsten Jammer stürzte und was einen schrillen Wehruf in die Lande hinaus- trug, der mit tausend und abertausendstimmiger Klage wieder zu uns zurückkehrte. Tiefergriffen hält hier wohl jeder einzelne Wanderer inne und läßt den Blick hinausweisen über den breiten gleißenden See, der im beständigen Wellenspiel mit dem Ufer kost und dort von seinen Gestalten, die ihn beleben, erzählt. Doch dem Auge nicht mehr völlig frei ist die Stätte jenes entsetzlichen Augenblickes, Sichtenbüsche und Erlenjungholz säumen das Gestade ein und streben rasch aufwärts, als könnten sie nicht schnell genug mit ihrem matten Grün die Weite decken, die in unserer Seele immer wieder das erstehen läßt, was uns an diesem Orte so unsagbar tief bewegt. O herrlicher, armer König! Bis hieher hat Dich Dein unerbittlich Schicksal geführt, nichts hat es Dir erspart, und wenn Du, wie von Surien gepeitscht, von einem Bergschloß zum andern irrtest, wenn Dir in Deinen krankhaften Gebilden die Grenzen der Welt zu enge wurden und Du nach Erlösung, nach Friede suchtest, so traf Dich mitten in dem Meer des Wahnes, das längst Dein königliches Haupt umzogen, der Blickstrahl des Tages, den Du so haßtest, die eigene Erkenntniß, und marterte Dich, bis Du wieder zurücksankst in Deine Welt, die so heimtückisch und verrätherisch den Elfen glanz Dir zerriß und Dich in der herztödtenden Oede dann stehen ließ. —

Was den unglücklichen König aber noch am längsten mit der Menschheit zusammenhielt, war die Kunst. Diese Geistesrichtung blieb strahlend und schwungvoll bis an sein letztes Ende und bis zu seinem Untergange umgab sich der Monarch mit Kunstgestalten und trug sich immer wieder mit Entwürfen zu neuen Prachtbauten. So ringt sich ein einziger Sonnenblick durch eine dräuend finstere Wetterwand, wie König Ludwig's Geistesleben aus der Nacht der Zerfallenheit für Augenblicke zum Licht der Welt zurückkehrte. Bald wurde ihm der Verkehr mit Menschen nachgerade zu schrecklich, dazu quälten ihn fürchterliche Wahnvorstellungen und Gesichte; es begann eine Zeit, wo die aberwitzigsten Gedanken sein Gehirn durchschossen und nach Ausführung verlangten, Liebe und Haß wechselten stürmisch in seinem Gemüthe und dann kam auch eine Zeit, wo alle Verbindung mit der Regierung zu erlöschen drohte und der einsame König auf seinen Schlössern nach Willkür über Leben und Tod decretirte. Und wenn auch diese krankhaften Auswüchse eines gestörten Geistes unausgeführt blieben, so wurden die Zustände doch unhaltbar und mit blutendem Herzen sah sich der gütige, edle Oheim des Königs, Prinz Luitpold, der schon seit Jahren mit tiefster väterlicher Bekümmerniß, ohne helfen zu können, das Schreckliche ahnen mochte, zur entscheidenden That gezwungen.

Am 10. Juni 1886 ging die erschütternde Trauerkunde durch das Land: „Uebereinstimmenden Gutachten der hervorragendsten ärztlichen Autoritäten zufolge ist Se. Majestät der König

durch ein schweres geistiges Leiden in einen Zustand versetzt, daß er längere Zeit an der Ausübung der Regierung verhindert ist. Se. k. Hoheit Prinz Luitpold übernimmt in Folge dessen die Regentschaft und schon für die ersten Tage nach Pfingsten ist die Einberufung des Landtages festgesetzt." Nachdem diese Trauerpost durch das am gleichen Tage erschienene Gesetz- und Verordnungsblatt für das Königreich Bayern bestätigt wurde, hatte die Kunde von der Erkrankung des Königs, gleichwohl sie schon seit Jahren öffentliches Geheimniß war, in der Landeshauptstadt die schmerzlichste Bewegung hervorgerufen. Das allgemeine Mitgefühl hat auch darin einen Ausdruck gefunden, daß das Hoftheater an diesem Tage geschlossen blieb.

Die kolossale Aufregung, welche die Kunde über das tragische Geschick des unglücklichen Landesherrn, und die Nachricht von der fehlgeschlagenen Expedition der Regierungskommission, welche dem König die Regentschaftsübernahme durch Se. königl. Hoheit Prinz Luitpold überbringen sollte, verursachte, hatte sich in etwas gemildert, als es bekannt wurde, daß Seine Majestät den Widerstand aufgegeben und sich nunmehr geneigt zeige, sich einer ärztlichen Behandlung zu unterziehen. Aus jenen Tagen schrieb die „Kölner Zeitung“: Das Unvermeidliche ist vollzogen worden und im Nutzen Bayerns, wie des Reiches ist nur noch der eine Wunsch am Platze, daß dem Prinzen Luitpold, dem für sein Pflichtgefühl der Dank des deutschen Volkes gebührt, eine lange und ruhige Regentschaft vergönnt sein möge.

Und nun folgen die Ereignisse in schauerlicher Schnelligkeit. Auffallender Weise legte sich die Aufregung des Monarchen von dem Momente an, als der König unter der Behandlung Dr. Gudden's stand. Er fügte sich vollständig den Anordnungen dieses Arztes und war sogar gegen ihn von einer ganz besonderen Liebenswürdigkeit. Willig folgte der kranke Fürst dem Dr. Gudden von Neuschwanstein nach Schloß Berg, ohne allen Zwischenfall konnte das schnaubende Viergespann den König hinaus in das Schlachland führen und schon gegen Mittag empfing ihn der Park am Starnbergersee und die hellglänzenden Sinnen des Schlosses, von dessen Höhen die Königsfahne wehte, begrüßten den Monarchen. Merkwürdig war auch das Verhalten des hohen Kranken, als er in Berg ankam. Genau wie in früheren Tagen, als ihn heiterere Anlässe hieher führten, ging Se. Majestät um das Schloß herum, musterte mit Befriedigung dessen Außenseite, redete in huldvoller Weise mit dem Gendarmerie-Wachtmeister Sauer und behielt auch gegen Dr. Gudden seine volle, entzückende Liebenswürdigkeit bei.

„Ich denke, mein lieber Gudden“, äußerte der Monarch, so daß es die Umstehenden hören konnten, „meine seelische Verstimmung muß sich hier unter diesem herrlichen Himmel, unter dem Eindruck dieser wohlthuenden Ruhe, die der See gerade heute auf mich so sehr ausübt, bald wieder heben.“

„Gewiß, Majestät“, entgegnete Gudden, „ich zweifle nicht im Mindesten an dem Erfolg, wenn Euer Majestät stets meinem ärztlichen Rathe so vertrauen, wie ich heute so glücklich bin, dieses hoffen zu können.“ Der Tag und die Nacht verging ruhig. Am Pfingstsonntag Vormittags machte der Monarch mit Dr. Gudden einen Spaziergang im Park und führte ihn zu jener laubumschatteten Bank, die ja bekanntlich des Königs Lieblingsruhe war, während das Gefolge in ehrerbietiger Entfernung zurückstand. Es war dies eben jene Bank, an deren Stelle heute das traurige Erinnerungszeichen steht. Dann speiste der König allein zu Mittag. Am Abend desselben Tages wiederholte abermals in Begleitung Gudden's der Monarch den Gang durch den Park. Seine Majestät war ungemein aufgeräumt, und die Unterhaltung schien, aus der Gesticulation des Königs zu schließen, eine sehr animirte gewesen zu sein, da wandte sich plötzlich der König und erblickte in gemessener Entfernung die fremden Diener. Die an Gudden hierauf erfolgte Ansprache mußte darauf Bezug haben; denn Gudden winkte sofort dem Gefolge, zurückzubleiben und der König setzte allein mit seinem leider nur zu sehr vertrauenden Begleiter den Spaziergang fort. Und so konnte das Entsetzliche geschehen, ohne daß ein sterbliches Auge zufah, ein Kampf auf Leben und Tod, ohne daß Rettung und Hilfe nahe war. Wer die Beschaffenheit des Parkes

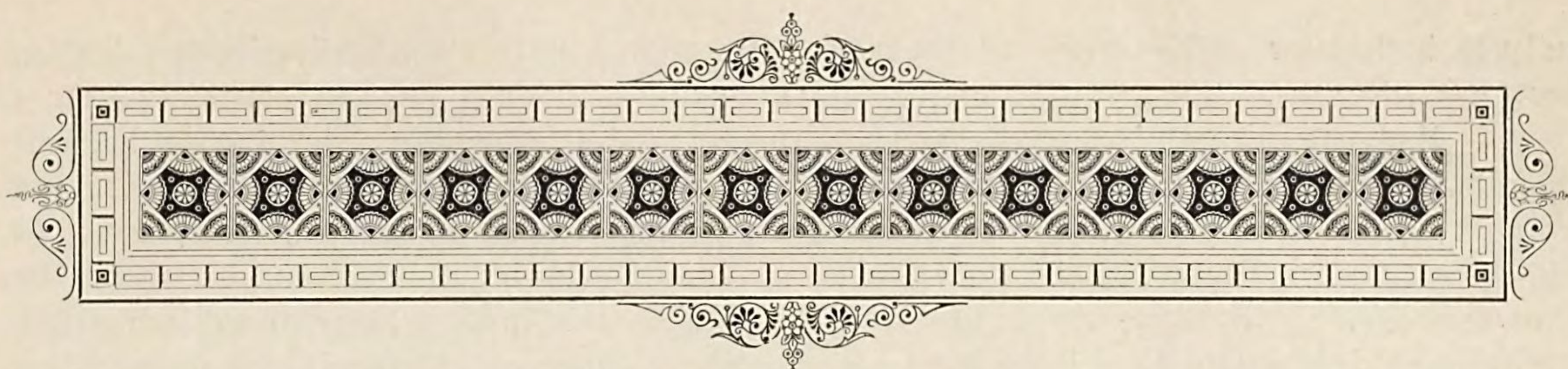
und die Entfernung der Unglücksstelle vom Schlosse kennt, der weiß auch, daß Rufe oder sonstiges Geräusch, selbst wenn sie geschahen, ungehört verhallen mußten. So liegt denn ein Schleier, schwarz wie dieses Verhängniß selbst war, über die jammervolle Begebenheit und was wir darüber wissen, sind lediglich Vermuthungen. Als um 8 Uhr Abends Se. Majestät und Dr. von Gudden nicht zurückgekehrt waren, ließ Dr. Müller in großer Besorgniß den Park durchsuchen, doch resultatlos kehrte das ganze Personal zurück. Da, um 10 Uhr brachte ein Stallbediensteter den vollständig durchnässten Hut des Königs und kurze Zeit darauf den in gleichem Zustande befindlichen Hut Dr. Gudden's. Sofort bestiegen Schloßverwalter Huber und Dr. Müller ein Boot und fuhren gegen Leoni zu, am Ufer entlang. Kurz nach 11 Uhr entdeckten sie zwei auf dem Wasser mit dem Antlitz nach unten ruhende Körper — voran die Leiche des Königs und etwa einen halben Meter hinterher jene des Gudden. Dr. Müller constatirte, daß bei beiden Körpern das Leben entflohen sei. Das Antlitz des todten Königs zeigte einen harten, strengen Zug, Gudden's Gesicht dagegen ließ auch im Tode noch in seinen Zügen das freundliche Wesen erkennen, das ihm im Leben sowohl die Herzen seiner Kranken, als überhaupt eines Jeden gewann, der mit ihm verkehrte. Ob der König in den See geeilt war, um den Tod zu suchen, oder um als guter Schwimmer durch das Wasser zu entfliehen, wird wohl ewig ein Geheimniß bleiben. Sicher ist nur, daß der Arzt ihm nacheilte und im Kampfe, der sich nun entspann, ein Opfer seiner Berufstreue wurde, und darin liegt das furchtbar Ergreifende, daß hier nicht allein der hoffnungslose Wahnsinn*), sondern mit ihm zugleich der klare Menschenverstand in die Nacht des Todes sinken mußte! — —

Am Sonnabend den 19. Juni zog das endlose Trauergeleit durch die Straßen Münchens. Hinter dem, die Königsleiche bergenden Wagen schritt durch das lautlos starrende Volk der tiefgebeugte Oheim des todten Königs, der jetzige Reichsverweser von Bayern; ihm folgten die Fürsten Deutschlands und andere Vertreter königlicher Häuser. Es war ein Trauergeleit, das jede laute Klage verstummen ließ, denn das Entsetzen hat keine Sprache; es war ein Trauerzug, der in seiner düsteren Großartigkeit, einem Wüstenbildniß glich, das alles Mensch-Geborene in aufdrängender Erkenntniß seiner Nichtigkeit in den Staub drückt, und der wie ein „mene-tekell“ durch die Straßen Münchens wankte. . . .

Als aber die Gruft der Michaelskirche die sterblichen Ueberreste des Monarchen aufgenommen und sich das königliche Geleit auflöste, ballte sich südwärts her, von der Alpenwelt herübergezogen, ein schwarzes Gewölke über die trauernde Stadt zusammen und eine ganze Seuergarbe von Blitzen zuckte über die Kirche hin und grausige Donnerschläge erschütterten die Stadt und die entsetzte Menge. Dann wurde der Himmel weicher, er sandte Regen herab, Thränen Thränen — und Thränen mildern den Schmerz. Doch es ehrt unser Volk, daß es viele Zähren um Ludwig vergossen hatte. . . . und es hat unser Volk in einem noch höheren Grade geehrt, daß es des Königs gutes Herz, seinen hohen ritterlichen Sinn für Recht und Gerechtigkeit, sein kindlich weiches Gemüth und seine zartfühlende Seele aus der Nacht der nicht mehr freien Willenbethätigung gehoben, die höchsten seelischen Güter von der Nachtseite des menschlichen Lebens, der geistigen Erkrankung und ihren Folgen, getrennt und uns so sein Bildniß verklärt und unvergeßlich wieder vor Augen gerückt hat. — —

*) Gudden bestätigte in seinem Gutachten, daß das Befinden des Königs in geistiger Beziehung ein wechselndes war, bald vernünftig, bald das Gegentheil, in letzterer Zeit wurden die Stunden geistiger Störung immer häufiger. Das Benehmen gegen seine Umgebung, die Art, wie er die Speisen zu sich nahm, zwangen zu der Annahme, daß des Königs Geist vollständig getrübt sei. Dies war auch aus den seltsamen Regierungsacten ersichtlich, die der Monarch in letzter Zeit erließ. Die Section der Leiche hat hochgradige Veränderungen degenerativer Natur am Schädel, sowie am Gehirn und seinen Häuten ergeben. Dieselben sind theils auf chronische Entzündungsvorgänge älteren und jüngeren Datums, theils auf abnorme Entwicklung zurückzuführen.

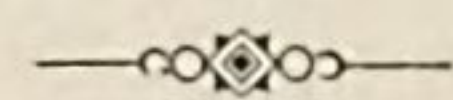




XIII. Capitel.

(Zeit 1887—1893.)

Prinz Luitpold, des Königreiches Verweser. — Zwei Jubilare: Franz Herz und August Kindermann. — Etwas von Junker Heinz; ein Gedenkstein für Sigl; Richard Sturz; Dr. Franz Grandaur; Louise Söttl. — Die Centenarfeier. — Marzella Sembrich; Irene Petuny und Johanna Borchers. — Musteraufführungen; zweimalige Feuergefähr; Obermaschinendirektor Carl Lautenschläger, das zwanzigjährige Jubiläum Persalls. — Milka Cernina; Otto Bruck; die neu eingerichtete Bühne. — Maria Dahn-Hausmann; Baron von Persall fünfundzwanzig Jahre Hofmusik-Intendant; Heinrich Keppler; drei Festvorstellungen; Franz Fenzl, Eduard Careu, Statistisches; Irene Abendroth; das Jubiläum des Gärtnerplatztheaters; Chereise Vogl scheidet; der Nibelungenring.



Nach dem Hintritt Seiner Majestät des Königs Ludwig II. ist nach der Verfassung dessen Bruder Prinz Otto zum Throne berufen worden. Da aber über König Otto seit längeren Jahren ein schweres Leiden verhängt ist, das seine faktische Unfähigkeit zur Ausübung einer Regierungsgewalt begründet, so blieb die seit 10. Juni 1886 zum Heile und zur Wohlfahrt unseres Landes eingetretene Regentschaft in Kraft und die Ausübung der Regierung wird fortan im Namen Seiner Majestät König Otto's durch Seine Königliche Hoheit Prinz Luitpold als des Königreichs Bayern Verweser vollzogen. — Wie nach dem glücklichen Bestehen eines großen elementaren Ereignisses athmete das gesammte bayerische Volk auf, als es wahrnahm, daß die Zügel der Regierung nunmehr wieder in festen Händen sind und schon wenige Stunden nach dem Bekanntwerden der Regentschaftsübernahme, erging sich die gesammte bayerische Presse in der herzlichsten Sympathie für den Prinz-Regenten und drückte übereinstimmend die Hoffnung auf eine günstige Weiterentwicklung der neuen Verhältnisse aus. Prinz Luitpold, unseres Landes gepriesener Regent, stand damals im 65. Lebensalter und hat heute das 71. Jahr erreicht. Er widmete sich von Jugend auf der militärischen Carrière, machte die Feldzüge von 1866 und 1870 mit und war bis jetzt Generalinspekteur der Armee. Auch an den Staatsangelegenheiten nahm der Prinz den regsten Antheil; schon länger als vierzig Jahre gehört er der Kammer der Reichsräthe an. König Ludwig II. übertrug bald nach seiner Thronbesteigung dem Prinzen den Vorsitz im Staatsrathe, den bis dahin Bayerns Könige selbst zu führen pflegten; ferner wurde Prinz

Luitpold in letzterer Zeit nahezu ausschließlich vom König mit dessen Stellvertretung betraut. Der großartige Kunstsinne seines Vaters, König Ludwig I., ist auch auf Luitpold übergegangen.

Und hat erst das treue Volk der Bayern in stummer Ehrfurcht zu unserem Regenten aufgeschaut und in diesen milden, väterlichen Zügen Hoffnung und Vertrauen auf die Zukunft geschöpft, so brach sich bald, als die ersten Trauerwochen verstrichen waren, die helle Freude, wie ein glänzendes Morgen Sonnenlicht nach sturmdrangvoller Nacht, im Volke wieder ihre Bahn, denn von allen Seiten kam die Kunde von der gütigen und weisen Regierung des Regenten. Die angeborene Liebe zum bayerischen Königshause, die an jenem entsetzlichen Pfingstfeste so schwer getroffen wurde, erhob sich wieder unter dem huldvollen Blicke des königlichen Landesherrn, und seine volksbeglückenden Thaten wurden zur goldenen Brücke, über die das Volk heute wandelt, um, wie in allen früheren, sonnigen Tagen dem Throne nahe zu sein und seine Huld zu empfangen. Die Liebe eines Volkes läßt sich nicht befehlen, sie läßt sich nur gewinnen, und nur mit dem Herzen gewinnen. Der große, gütige, hochherzige Sinn Seiner königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold hat am herrlichsten in kürzester und schwierigster Zeit errungen, was sonst Decennien nicht vermögen: die ganze volle Liebe seines Volkes. Und als der Regent Ende September seine Landesreise durch die bayerischen Städte antrat, da konnte sein tief bewegtes, zugleich freudvolles Herz nicht mehr länger in Zweifel sein, wie ihn sein Volk liebt und ehrt, wie es ihm dankbar ist für eine That, die nur durch sein königliches Pflichtgefühl unser Land von schwerer Gefährdung rettete. Er selbst, der königliche Herr, stand Allen voran, als es die Pflicht und die Ehre galt, ein herrliches königliches Beispiel, der höchsten Nachahmung werth! Und heute ist wohl kein Haus im ganzen Königreiche, wo nicht der fromme Wunsch den Bewohnern auf den Lippen liegt: Gott erhalte unseren Regenten und segne sein Haus! — —

Das Theaterjahr 1886 brachte im Personalstande diverse Veränderungen. Vor Allem wurde auf Ansuchen Direktor Ernst Possart vom 1. Oktober bis 1. Mai 1888 beurlaubt; nach Ablauf dieser Zeit trat der Künstler ganz aus dem Verband des Hoftheaters. Herr und Frau Drach gingen nach Frankfurt, dafür wurden neu engagirt die Charakterspieler Ferdinand Bonn, Alois Wohlmuth und für jugendliches Sach Paul Hirrlinger. Ein reich talentirter Darsteller ist Ferdinand Bonn; er gehörte unserer Bühne jedoch nur wenige Jahre an und ist gegenwärtig am Wiener Burgtheater thätig, wo sein auf Engagement abzielendes Gastspiel seiner Zeit Sensation erregte. Sein Hamlet wurde dort enthusiastisch begrüßt. — A. Wohlmuth, der auch als Schriftsteller sich eines klangvollen Namens erfreut, ist ein Prager Kind, 1849 geboren, und fand sein erstes Engagement in Brünn, dem Meiningen, Danzig, New-York und Weimar folgte. Seine Vorzüge als Charakterspieler sind unbestrittene und verrathen in jeder Rolle den ungemein fleißigen und denkenden Schauspieler. Von seinen Schriften sind namhaft zu machen: „Streifzüge eines deutschen Komödianten“, „Ungeschminkt“ und „Serienträume“. — Ebenso ist auch Paul Hirrlinger ein tüchtiges Mitglied unseres Schauspiel-Ensembles, der sich in Stuttgart und Nürnberg seine ersten Sporen verdient hat. — An Jubiläen haben wir das des Hof Schauspielers Franz Herz und das des Kammerängers A. Kindermann zu nennen; Beide feierten das fünfzigjährige Dienstjubiläum.

Bei dem Herz-Jubiläum, das am 5. Mai stattfand, wurden die Molierischen Lustspiele „Der Geizige“ und „Der eingebildete Kranke“ aufgeführt, zählten doch beide zu den anerkannten Meister- und Musterrollen des beliebten vielseitigen Künstlers. Nach jedem Akte erhielt der stürmisch gerufene Jubilar Lorbeerkränze, Palmen, Bouquets, sowie auch ein aus Blumen und Blüthen geformtes Herz. Am Schlusse der Vorstellung erhob sich nochmals der Vorhang und nun sah man fast sämtliche Mitglieder des Schauspiels und der Oper im Halbkreis um den Jubilar versammelt. Herr Regisseur Richter hielt eine überaus herzliche Ansprache, in welcher er hervorhob, was es heiße, fünfzig Jahre Schauspieler zu sein! Fünfzig Jahre Spieler, heiße

fünfzig Jahre Kämpfer! Hierauf überreichte Mathilde Wekerlin einen prachtvollen Kranz und Regisseur Kieppler eine Silberdose, ein anderes Mitglied einen silbernen mit Blumen gefüllten Tafelaufsatz. Der Jubilar dankte in bewegter Rede und das festlich gestimmte Auditorium begleitete seine Worte mit jubelndem Beifall. „Wenn mich das hochverehrte Publikum so reich unterstützt wie seither,“ sprach der Jubilar, „dann arbeite ich mit Lust und Liebe immer fort und fort.“ — Aber schon drei Jahre später stand der Tod an seiner Seite und lud ihn ein, ihm in das ewige Reich des Friedens zu folgen. Der Künstler erreichte ein Alter von 72 Jahren. —

Am 10. September beging das älteste und populärste Mitglied der Münchener Oper, Altmeister August Kindermann, sein fünfzigjähriges Sänger-Jubiläum. Was hat in diesen Decennien der gottbegnadete Künstler alles Herrliche und Schöne vollbracht! Mit einer ganz univervellen Begabung wußte er eine jede seiner bald zahllosen Rollen, ob ernst, ob heiter, bis in die kleinsten Nuancen auszugestalten und die schauspielerische Charakteristik hielt bei ihm durchwegs gleichen Schritt mit dem musikalischen Part. Die Kraft und der entzückende Wohlklang in Kindermann's Stimme sind nachgerade sprichwörtlich geworden und was seinem Meistersang die ächte Weihe gibt, das ist die innige Wärme, welche einen jeden Ton belebt und beseelt. Mit wahrer Zuneigung hing Kindermann alle Zeit an München und selbst die ruhm- und goldverheißenden Anerbieten nach London und Paris konnten ihn seiner Zeit nicht weglocken von München, dem Orte seines nun vierzigjährigen Wirkens als ein Priester reiner, wahrer Sangeskunst.

Der Jubilar hatte als Sestoper ein Werk seines unvergeßlichen Freundes Lorking und zwar den „Waffenschmied“ gewählt, dessen Titelrolle zu den populärsten Gestalten gehört, die der Meister uns geschaffen hat. Das bis zum letzten Platz gefüllte Haus empfing Kindermann bei seinem Auftritt mit frenetischem Beifall, der sich steigerte, als ihm ein prachtvoller Lorbeerkranz überreicht wurde. Endlich konnte die eherne Stimme des Künstlers ertönen und da die Rolle des Hans Stadinger manche Anspielungen auf den Jubilar und sein Sest enthält, erscholl endloser Jubel, als Kindermann mit einer kleinen Variante sang: „Heute ist der wicht'ge Tag, wo vor 40 Jahren große Ehre ich erfahren, man mich zum Meister creirte“ u. s. w. Lautlos lauschte man den herrlichen Tönen, die so kraftvoll der Brust des greisen Sängers entströmten.

Nachdem die nicht enden wollenden Hervorrufe und Beifallsspenden sich gelegt hatten, fand nach Schluß der Oper eine Familienfeier auf der Bühne bei offener Scene statt. Der Jubilar, umgeben von allen seinen Kollegen und Kolleginnen, den Hofcapellmeistern Levi und Sischer, sowie dem gesamten Chorpersonal, saß auf einem mit Blumenguirlanden geschmückten Stuhl. Regisseur Heinrich Richter feierte seinen langjährigen Freund und Kollegen in der ihm eigenen schlichten und herzlichen Weise, indem er hervorhob, daß Kindermann auch einen dornenvollen Pfad durchzumachen hatte, ehe er an das Ziel gelangte, an welchem wir ihn heute sehen. Er hätte sich den goldenen Lorbeer, den ihm seine Kunstgenossen heute reichen, redlich verdient und sich die Gunst des Publikums hauptsächlich dauernd bis auf den heutigen Tag erhalten, weil er nicht nur mit der Kehle, sondern auch stets mit der Seele gesungen.“ Diese Worte wurden vom Publikum mit lebhaftem Beifall begrüßt. Nach Schluß der Rede überreichte Lili Dreßler, noch im Kostüm der Marie, unter den Klängen einer vom Chor vorgetragenen Sestcantate einen prachtvollen silbernen Ehrenpokal und den goldenen Lorbeerkranz.

Von Sr. kgl. Hoheit Prinz Luitpold, Prinz-Regent von Bayern, der den Künstler bereits durch ein Handschreiben ehrte, wurde dem Jubilar die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst nebst einem huldvollen Handschreiben verliehen. Se. kgl. Hoheit Herzog Maximilian in Bayern, ein langjähriger Gönner und Verehrer Kindermann's, ließ ihm mit einem Handschreiben die große goldene Medaille und eine kostbare Busennadel zu Theil werden. —

Mit diesem Jahre schied der greise Künstler aus dem activen Ensemble der Münchener Hofbühne und trat in den Ruhestand. Nur mehr fünf Jahre waren ihm bestimmt, auf Erden

zu weilen; am 6. März 1891 trug man den herrlichen, unvergeßlichen Sänger hinaus, wo allen Menschen Friede wird. —

An Gästen war dieses Jahr reich. Ein besonderes Interesse für uns hatte das Gastspiel der beiden Heroinnen Klara Ziegler und Hermine Claar-Delia, des berühmten Heldentenors Emil Goetze, der eminenten Coloratur-Sängerin der Dresdener Oper Clementine Schuch-Proska und der Amalie Joachim. Eduard Schuegraf, dessen wir schon einmal rühmenswerthe Erwähnung thaten, gastirte auch in diesem Jahre. — Hervorragende Schauspielnovitäten waren: „Theodora“ von Sardou, ein Sophokles-Cyclus, „Hohenschwangau“ von Heigel, „Ein Tropfen Gift“ von Blumenthal, „Gastrecht“ von R. Genée, „Die Welf, die Waiblingen“ von Tempelton und „Daniela“ von Philippi. Als eine zugkräftige Lustspiel-Novität erwies sich „Tilli“ von Stahl. Die Oper brachte: „Romeo und Julia“ von Gounod, „Seramors“ von Rubinstein und „Junker Heinz“ von Perfall. — Das Ballet führte als reizende Neuheit „Sardanapal“ von Taglioni auf. —

Was nun die Perfall'sche Oper „Junker Heinz“ betrifft, so ist sie entschieden das reifste und schönste Product des begabten Componisten. Die Musik ist dem Texte, der der Oper wirklich eine sehr schöne Grundlage bietet und ungemein duftig und poetisch verfaßt ist, vortrefflich angepaßt, sie ist äußerst fleißig gearbeitet und enthält sehr viele originelle und ansprechende Motive. Sehr bemerkenswerth sind verschiedene Chöre von seltener Frische und packende Ensemblesätze, eine Hauptstärke der Perfall'schen Kunst, ebenso ist auch die Instrumentation effectvoll und farbenprächtigt. Das Publikum war auf das Freudigste überrascht und spendete nach jedem Actschluß rauschenden Beifall. — Wir können dieses Jahr nicht schließen, ohne noch einer pietätvollen That gedacht zu haben. Dem unvergeßlichen Papa Sigl ist nunmehr von Seiten der vereinigten Mitglieder der kgl. Hofbühne mit dem General-Intendanten an der Spitze ein Denkstein auf seiner Ruhestätte gesetzt worden, der aus den Meisterhänden von Ferdinand Barth, Professor an der kgl. Kunstgewerbeschule, hervorgegangen ist. Mit diesem bleibenden Erinnerungszeichen an den Dahingegangenen hat die kgl. Hofbühne eine alte Ehrenschuld getilgt und es darf dabei nicht unerwähnt bleiben, daß der edle Schöpfer des künstlerisch vollendet ausgeführten Denksteins eine seltene Uneigennützigkeit an den Tag gelegt hat. — Während der Landestrauer für Seine Majestät König Ludwig blieb das Hoftheater auf 14 Tage geschlossen. —

Das Theaterjahr 1887 führte uns als neuengagirte Kräfte Richard Sturn, A. Wohlmuth und in der Oper den Tenor Herrmann zu. Sturn wurde in unserer Musikschule durch Professor Richter für seinen Beruf vorbereitet und war, bevor er bei uns gastirte, in Darmstadt und Mannheim engagirt. Der Künstler besitzt ein schönes Organ, ungemein weich und biegsam, eine vortreffliche Diction und verbindet diese natürlichen Anlagen mit einer edlen und vornehmen Darstellungsart, die jedoch leider von Manierirtheit nicht frei ist. Was Sturn heute ist, verdankt er sich selbst. Das Publikum nimmt großes Interesse an ihn, es findet sich eben durch seine idealen Gestalten gefesselt und lauscht gerne seiner süß metallischen Sprache, die immer in seiner Gewalt ist, nie überschäumt und stets in den Grenzen der Kunstform sich bewegt. Es läßt sich von dem erst 32jährigen Künstler noch viel Herrliches erwarten, nachdem er hier in der That auf dem richtigen Platze steht, um die Grenzen seines Wissens und seines edlen Strebens noch erweitern zu können. — Durch den Abgang Dr. Franz Grandaur's hat unsere Hofoper eine vorzügliche Arbeitskraft verloren. Dr. Grandaur trat als Regisseur der Oper 1869 in den Verband unserer Bühne und gehörte ihr fast zwei Decennien an. Die eigentliche harte und mühselige Arbeit des Regisseurs entzieht sich den Blicken des Publikums. Dasselbe sieht nur das fertige Bild, ist entzückt und hingerissen von ihm, sieht aber nicht den Mann, der hinter der Scene alles lenkt und zusammenhält, der in den Proben und vor denselben die Scenen ausarbeitet und sie schafft. Insoferne könnte man sein Amt als undankbar bezeichnen, zudem diese

ehrenvolle Würde eine Menge von Verdrießlichkeiten im Gefolge hat, wenn es nicht wieder die schöne, reine Kunst wäre, der ja Jeder, der dieses Gold im Herzen trägt, freudig dient. Dr. Grandaur wirkte während seiner hiesigen achtzehnjährigen Amtsführung sehr viel Verdienstliches. Insonderheit sind es seine neuen Bearbeitungen der Texte, seine Uebersetzungen und Operndichtungen, vor Allem aber seine 100 jährige Chronik des Münchener Hof- und Nationaltheaters, die ihm ein unvergängliches Andenken sichern wird. Was nun diese Chronik betrifft, so ist sie mit einer großen Hingabe und wahrhaftigen Liebe geschrieben. Gewissenhaftigkeit und seltene Schärfe des Urtheils tritt uns aus jeder einzelnen Zeile entgegen. Die Chronik ist ein Nachschlagebuch, sonder Tadel, wir finden in derselben alles Wissenswerthe und daselbe wieder meistens in ein Licht gerückt, das den Thatfachen völlig entspricht, sie ist erschöpfend und gibt in kurz gedrängten Sormen, die sich auf das Peinlichste nur an das Theater halten, ein volles Bild über eine hundertjährige Entwicklung unserer Bühnen. Wenn sich Schreiber dies trotzdem aber nicht überall mit den Ansichten Grandaur's identificiren konnte, so liegt dies eben nur an den Ansichten, die man ja überall getheilt findet, warum nicht dann auch auf diesem Gebiete. Dr. Grandaur ist 1822 in Karlstadt in Unterfranken geboren und genießt hier in voller Rüstigkeit und Geistesfrische seine wohlverdiente Ruhe. —

Hervorragende Gäste waren Pauline Lucca und abermals Hermine Claar-Delia. Das Schauspiel brachte uns „Alexandra“ von Voß, „Galeotto“ von P. Lindau, „Urvast“ von Kalisoda, „Goldfische“ von Schönthan und Kadelburg, „Ein Großstädter“ von Gondinet und L. Sulda's „Ein Meteor“. Eine Opernovität von einem ganz besonders musikalischen Werthe ist der „Saut“ von Söllner, der sich bis zum heutigen Tag auf dem Repertoire zu erhalten weiß. — Bevor wir dieses Jahr verlassen, wollen wir noch einer bescheidenen Künstlerin gedenken, die am 10. September im 66. Lebensalter das Zeitliche segnete: es ist dies Louise Söttl, eines der dienstältesten Mitglieder des Hoftheaters. Die hochgebildete, mit reichen Geistesgaben ausgestattete Dame war in München geboren und kam frühzeitig zur Bühne. Louise Söttl begann ihre Laufbahn in der Tanzschule und trat sehr bald in Raimund'schen Stücken in Rollen der Genien und Kinder auf. Bei all' dem erwarb sie sich ungewöhnlich reiche Kenntnisse in Sprachen, sie übersezte aus dem Lateinischen und Griechischen, war außer der französischen, italienischen und englischen Sprache der spanischen, russischen und polnischen mächtig und besaß eine umfassende literarische Bildung. Auch musikalisch war sie hochgebildet, sie war eine Schülerin Kaspar Ett's; anfänglich für die Oper bestimmt, wurde sie Schülerin der damals gefeierten Sängerin Frau Hasselt-Barth. Bei ihrer großen Bescheidenheit war sie sechzig Jahre ununterbrochen ohne je einen Urlaub zu genießen, an der Münchener Hofbühne thätig. Während alle ihre älteren Collegen und Colleginnen bedeutsame Abschnitte ihres Wirkens durch fünf- und zwanzig- oder mehrjährige Jubiläen feierten, endete Louise Söttl nach einer sechzigjährigen Thätigkeit — sie trat im März 1828 zum ersten Male auf — in aller Stille und Zurückgezogenheit.

Die Centenarfeier. Das Jubelfest zur Erinnerung an die vor 100 Jahren erfolgte Geburt des Königs Ludwig I. sollte bereits im Juli 1886 veranstaltet werden, mußte aber mit Rücksicht auf den Tod König Ludwig's II. eine Verschiebung erleiden. Im Jahre 1888 wurde nun diese Centenarfeier mit höchstem Glanze abgehalten, an der selbstverständlich auch das Hoftheater Theil nahm. Am 29. Juli fand die Festvorstellung statt. Eingeleitet wurde der Abend durch einen Festmarsch von Closner, dem ein Festspiel von Hans Hopfen und die C-moll-Sinfonie von Beethoven folgte. Hierauf gelangte der 2. Theil des III. Aufzuges aus der Wagner-Oper: „Die Meistersinger“ zur Aufführung. Seine königliche Hoheit Prinz-Regent Luitpold in der Gefolgschaft des gesammten bayerischen Königshauses wohnte dem Festabend bei und gab so der ganzen Veranstaltung die höchste Weihe. Das Volk aber nahm die Gelegenheit sowohl im Theater wie außerhalb desselben wahr, dem vielgeliebten Landesherrn zuzujubeln und ihm

so neuerdings Beweise bietend, wie es in ewiger Dankbarkeit und Liebe an dem königlichen Herrn und seinem Hause hänge. — Wir fügen hier bei, daß die Tagesfeierlichkeiten durch einen großartigen Festzug gekrönt wurden, der aber insofern zu einer Panik ausartete, als die im Zug mitgeführten Elephanten plötzlich scheu wurden und in die Menge hineinrannten. Zum großen Glück war aber der Schrecken das Meiste und die Verletzungen sind nur untergeordneter Natur geblieben. —

Der Personalstand des Jahres 1888 weist wenig Veränderungen auf. Neuengagirt wurden im Schauspiel Josef Krägel, eine vielseitige Kraft, die jedoch bald an das Theater am Gärtnerplatz übertrat und zur Zeit dem Hofpauer-Ensemble angehört, das bekanntlich mit oberbayerischen Stücken die ganze Welt bereist, — dann die naive Liebhaberin Clotilde Schwarz, eine sehr talentirte Schauspielerin, welche in der Schule der Meininger heranreifte. — In das Opern-Ensemble traten der Bassist August Livermann ein und die jugendlich dramatische Sängerin Marie Vandiola. Beide Kräfte gehörten unserer Bühne nur kurze Zeit an. Livermann, der auch sehr verdienstlich in Bayreuth wirkte, ging nach Mannheim, Vandiola nach Nürnberg. — Die berühmte Marzella Sembrich gastirte als „Lucia“ und begeisterte durch ihre herrliche Coloratur nicht minder wie durch ihre eigenartige schöne Stimme, die an Weichheit, Schmelz und Süßigkeit das Höchste besitzt; nicht nur in der Art und Weise ihres Vortrages, in der Behandlung des piano, mezzavoce, sondern in allem Technischen überhaupt, ist die Sembrich Meisterin. Die Künstlerin studirte bei Liszt, Lamperti sen. und betrat 1877 in Athen als Lucia die Bretter. Mit ihrem ersten Auftreten war ihr Künstlerruhm geschaffen. Der völligen Reise trat die Sängerin in Mailand und dem Dresdener Hoftheater entgegen. Seit neuerer Zeit begegnen wir der Künstlerin häufiger auf dem Concertboden, doch ihre glänzenden Erfolge blieben ihr auch auf diesem Gebiete treu. — Zwei weitere Gäste konnten wir um so mehr mit Freude begrüßen, als sie bald darauf unserer Oper angehörten: Irene Penny und Johanna Borchers. Erstere eine Ungarin, wurde am Wiener Conservatorium ausgebildet und fand am Hamburger Stadttheater, dem dann die Frankfurter Bühne folgte, ihr erstes Engagement. Unserer Oper gehörte die Künstlerin nur drei Jahre an, aber diese Zeit genügte, um vollauf ihre Künstlerkraft schätzen zu lernen. Die Penny war ein vielbeschäftigtes und ein fleißiges Mitglied, ihre Gestalten, die sie schuf, waren insgesamt belebt und natürlich, die Stimme wohlklingend und trefflich geschult. Gegenwärtig ist die Sängerin in Hannover thätig. — Nicht minder glücklich war die Intendanz mit dem Engagement der reizenden Soubrette Johanna Borchers, dem Liebling unseres heutigen Publikums. Wenn auch ihre Stimme nicht groß ist, so ist sie doch ungemein sympathisch und lieblich und offenbart uns diese schöne Eigenschaft um so eindringlicher, da ihrem Gesange eine sehr gute Schule zu Grunde liegt. Ihr eigener Vater, einst ein namhafter Tenor der Dresdener Hofbühne, bildete das Talent heran. Die Künstlerin betrat in Leipzig zum erstenmal die Bretter und that dies als Mennechen im Sreischütz mit großem Erfolg. Uns sind ja ihre Leistungen bekannt; alle ihre Partien, so vornehmlich die „Marie“, „Serline“, „Urbain“, „Page“ in Sigaro tragen den Stempel der Herzlichkeit, warmes natürliches Leben pulst durch alle ihre Gestalten und das macht uns dieselben so lieb und werth. —

Außerdem gastirte noch in der „Zauberflöte“ der Bassist Anton Hautman vom Straßburger Stadttheater und hatte einen schönen Erfolg. — Schauspiel-Novitäten waren: „Brutus und Collatinus“ von Lindner, „Sedora“ von Sardou, „Heinrich der Löwe“ von Martin Greif, „Die Rosen von Tyburn“ von Sitger, „Lezte Liebe“ von Doczi und „Die berühmte Frau“ von Schönthan und Kadelburg. Die Oper brachte: „Die Seen“ von Richard Wagner, „Othello“ von Verdi, und „Die drei Pintos“ von C. M. von Weber. „Die Seen“ wurden erst nach dem Tode des Königs dem Publikum zugänglich, vordem bildete die Oper ein Glanzstück der Separatvorstellungen Seiner Majestät. — Wegen Landestrauer waren die kgl. Theater dreimal geschlossen.

Nicht unerwähnt dürfen wir lassen, daß die Intendanz ganz besondere, und zwar von glänzendem Erfolg gekrönte Anstrengungen gemacht hat, um den zahlreichen, gelegentlich der im Sommer stattgehabten Jubiläums-Ausstellungen nach der bayerischen Hauptstadt kommenden Fremden darzuthun, auf welcher hohen Stufe der Entwicklung sich die kgl. Theater befinden. In der Zeit vom 14. Juni bis 15. Oktober wurde auf beiden kgl. Theatern täglich gespielt und es kamen vorzugsweise solche Schauspiele und Opern zur musterhaften Aufführung, die entweder gar nicht oder doch nur vereinzelt auf den Spiel-Verzeichnissen der deutschen Bühnen stehen. Dazu zählten u. A.: Die indische Märchendichtung „Urvasi“, „Die Seen“ und Böllner's „Sauft“. Unter den neu in Scene gesetzten Schauspiel-Dichtungen ist vor Allem der erste Theil des Goethe'schen „Sauft“ mit dem Prolog im Himmel, nebst der „Walpurgisnacht“ und der neuen Musik von Max Jenger zu erwähnen. Zugleich waren namentlich im Residenztheater die gediegensten älteren und jüngeren Schauspiele deutscher, nordischer, englischer und französischer Autoren vertreten. — Die ganze Veranstaltung aber war ein Triumph der kgl. Theater und ihres energischen, kunstbegeisterten Chefs Baron von Perfall. —

Doch auch von einer zweimaligen Seuersgefahr müssen wir Notiz nehmen, die Dank der menschlichen Vorsicht noch zur rechten Zeit von uns abgewendet wurde. Am 21. Juni entstand während der „Sreischütz“-Aufführung in der Wolschluchtszene Feuer, indem durch explodirende Schießbaumwolle der hintere Vorhang und einige Coulissenflügel entzündet wurden. Die Imprägnirung dieser Theile verhinderte eine rasche Ausdehnung des Brandes. Die Feuerwehre ließ sofort den großen Regenapparat in Thätigkeit treten, der in wenigen Minuten jede Gefahr beseitigte. Im Publikum blieb der Brand gänzlich unbemerkt.

Anders verhielt es sich zwei Monate später, als das kgl. Residenztheater bald der Schauplatz einer entsetzlichen Scene geworden wäre. Im letzten Acte der Vorstellung „Stützen der Gesellschaft“ entzündeten sich vermuthlich durch Ueberhitzung die elektrischen Leitungsdrähte an den Fußrampen und setzten die Glashüllen in Brand. Als Rauch aufstieg, ergriff das Publikum panischer Schrecken und es floh aus dem Hause. Der Regisseur Schneider, dessen Energie und Besonnenheit große Anerkennung verdient, unternahm es vergeblich, das kopflose Publikum zu beruhigen. Alles stürmte nach den Ausgängen und es muß angesichts dieser Panik als ein großes Glück bezeichnet werden, daß kein größerer Unfall vorgekommen ist. Die Künstler dagegen hielten tapfer aus und spielten das Schauspiel — natürlich vor stark gelichtetem Hause — zu Ende. —

Der Obermaschinen-director Karl Lautenschläger unserer Hofbühne feierte am 6. Sept. sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Bühnentechniker. Der Jubilar, 1843 in Bessungen geboren, ist ein Schüler Karl Brand's, des berühmten Darmstädter Meisters, von dem diese Blätter bereits erzählten. Wie wir wissen, trat Lautenschläger 1880 sein Amt als Obermaschinenmeister bei uns an, gerade in der Zeit, als die Intendanz sich anschickte, die „Muster-vorstellungen der Schauspiele“ vorzubereiten. Und kaum vier Wochen später befahl König Ludwig II. eine Reihe von Separatvorstellungen, die an den neuen Obermaschinenmeister die größten Anforderungen stellten; außerdem ließ der Monarch ihn auf seine Schlösser kommen, wo er die verschiedensten Einrichtungen beschaffen mußte. Lautenschläger's Ruf hat sich bald darauf über ganz Deutschland verbreitet und wo eine neue Bühne entsteht und selbst dorthin, wo der leidige Volksdilettantismus seine Comödienhäuser baut, wird der Münchener Meister berufen. Als Baron von Perfall die neue Einrichtung seiner Bühne für die classischen Dramen im Stile Shakespeare's bethätigte, war es wieder Lautenschläger, der mit seiner eminenten Maschinenkunst dem hohen Streben des Intendanten zu Hilfe kam und Wunderbares schuf. Gerade in dieser Hinsicht haben wir unserem allverehrten Bühnentechniker Vieles zu danken. Ein ganz besonderes Verdienst des Künstlers ist jedoch die Einführung der elektrischen Beleuchtung in den königlichen Theatern. Lautenschläger machte im Auftrage des Königs Ludwig seine Studien in Paris und

Versailles und kam in der Pariser elektrischen Ausstellung durch die Betrachtung des Edison'schen Glühlichts auf den Gedanken, dieses Licht für die Bühne praktisch zu verwerthen; nach Behebung mancher Schwierigkeiten führte er auch den genialen Gedanken glücklich durch und somit bekam München das erste elektrisch beleuchtete Bühnenhaus in Europa. Die Thätigkeit unseres berühmten Meisters hat sich jedoch, wie schon angedeutet, auch auf andere Bühnen erstreckt. So sind u. A. die Bühnen des Victoria-Theaters, des Berliner und Lessingtheaters in Berlin, nach seinen Angaben eingerichtet worden. Größte Anerkennung wurde von allen Seiten dem Techniker zu Theil und wie die Bühnenvorstände seine Verdienste zu schätzen wußten, so wurde ihm auch von allerhöchster Seite durch Verleihung hoher Orden der gebührende Dank. Mit bayerischen Orden ist der Jubilar durch das Ritterkreuz II. Cl. des kgl. bayer. Verdienstordens vom heil. Michael und die bayer. Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet. —

Karl Freiherr von Perfall feierte am 25. November das Jubiläum seiner zwanzigjährigen Thätigkeit als Leiter der k. b. Hoftheater. Das Fest selbst vollzog sich auf der reichgeschmückten Bühne des Hoftheaters und zwar in Form einer internen Seier, an welcher sich das gesamte Personal des Hoftheaters und eine Deputation vom Theater am Gärtnerplatz theiligte. Die Festrede hielt der Nestor der hiesigen Regisseure, Heinrich Richter. Hierauf ergriff Direktor Lang in herzlichster Weise das Wort, indem er zugleich eine Adresse der Mitglieder seiner Bühne überreichte; alsdann erfolgte durch den Regisseur Savitz eine Adresse der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger“. Der Jubilar dankte bewegten Herzens und führte am Schlusse seiner Ansprache aus, daß von den 214 Mitgliedern, mit denen er vor zwanzig Jahren die Leitung der Hoftheater übernommen habe, noch 59 dem Institute angehören, von den Uebrigen sind 77 gestorben, die Anderen haben der Bühne Valet gesagt oder sind in den Verband fremder Theater getreten. Den Schluß der Seier bildete ein Chorgesang aus der Perfall'schen Oper Melusine. Das Festgeschenk, welches vom ganzen Personal, also von der Primadonna bis zum Maschinisten herab, gespendet wurde, war äußerst sinnig und bestand aus einem prachtvollen silbernen Tafelaufsatz, geziert mit den Wappen des Jubilars und den drei Hauptfiguren aus seinen Opern: „Dornröschen“, „Melusine“ und „Junker Heinz“. In den Räumen des Cafe Viktoria führte der Abend das gesamte Personal zu einer geselligen Unterhaltung zusammen, die ungemein animirt verlief. Seine Königliche Hoheit Prinz Luitpold übersandte dem hochverdienten Jubilar in besonderer Wohlgefälligkeit ein großes Rosen-Bouquet. —

Das Theaterjahr 1889 auf 90 ergänzte nach vorangegangenen sehr erfolgreichem Gastspiel unsere Oper durch Ternina Milka, eine erste dramatische Sängerin von hervorragender Bedeutung. Ausgebildet wurde diese Kraft von Professor Dr. Gänsbacher am Wiener Conservatorium. Nach beendigtem dreijährigen Studium fand Ternina am Leipziger Stadttheater als jugendlich-dramatische Sängerin ihr erstes Engagement. Bereits nach Ablauf dieser Saison, die sich für die junge Sängerin sehr erfolgreich gestaltete, trat die Künstlerin mit einem Engagement nach Graz in ihr eigentliches, in das erste dramatische Fach ein. Von hier aus verbreitete sich schnell ihr Ruf und nachdem sie noch in Bremen zwei Jahre thätig war, kam Ternina im Mai 1890 nach München. Was uns nun die Sängerin besonders verehrungswürdig macht und was sie auch zu ihrer heutigen Bedeutung erhoben hat, ist die Sicherheit, mit der sie sich selbst die Grenzen ihrer Künstlerschaft zieht, dann die in ihrem Streben damit verbundene bewundernswerthe Selbstkritik, und hieraus bildet sich auch die Vollkommenheit ihrer Gestalten und ihre eigene und eigenartige Kunst. Durch den edlen Klang ihrer Stimme, den Noblesse und Stilvollendung umgeben, pulst unmittebarer Herzschlag, dieser allein befähigt sie, den größten Sprüngen im Gefühlsleben zu folgen und bald mit innigster Wärme und entzückendster Freude, bald wieder mit marmorner Kälte zu uns zu sprechen. Seuriges Temperament, stolz-heroische Haltung von einer imposanten Figur getragen, ausdrucksvolle Mimik, stark ausgeprägtes Darstellungstalent überhaupt, förderten in ihrer Kunst die tiefgehendsten dramatischen Accente zu

Tage, welche der Sängerin jedenfalls auf unserer Bühne eine ganz bevorzugte und aparte Stellung einräumen. Milka Ternina, eine Kroatierin, ist 1863 zu Vezisce geboren und steht demnach gegenwärtig in einem Alter, das noch viel Herrliches von der strebsamen Künstlerin erwarten läßt.

Hier haben wir auch die einjährige Thätigkeit des jungen Musikdirektors Richard Strauß zu registriren, der nunmehr als Hofkapellmeister in Weimar wirkt. — Gastspiele boten: Theodor Leichert, jugendlicher Liebhaber, jetzt am Dresdener Hoftheater, Ferdinand Dessoir, die Coloratur-Sängerin Biazzi-Sörster, dann die Baritonisten Rudolf Gmür und Eduard Schuegraf. Besonderes Interesse wurde jedoch dem Gastspiel des Prager Baritonisten Otto Brucks entgegengebracht, der sich in seinen Glanzpartien als Holländer, Trompeter, Wotan und Tell unserem Publikum vorstellte und derart gefiel, daß die Intendanz den Künstler sofort engagierte. Der Sänger ist im Besitz einer herrlichen metallischen Stimme, die uns öfters an Reichmann's Wunderfang gemahnt, ohne jedoch jetzt schon völlig von dessen Meisterschaft durchdrungen zu sein. Immerhin aber hat hier die Natur verschwenderisch ausgestattet und uns einen Künstler geschaffen, der stets herzerfreuend und interessant auf uns wirkt. Sein Pizzaro und Cid, sein Harald und Heiling sind Gestalten von packender Gewalt, von großer Gefühlstiefe und dramatischem Ausdruck. Otto Brucks ist 1856 zu Brandenburg a. H. geboren und wurde von dem berühmten Bez und Kapellmeister Kahl ausgebildet. — Ein vorübergehendes Engagement erhielt die Coloraturfängerin Hedwig Springborg. An Schauspiel-Novitäten haben wir auf der neu eingerichteten Bühne (siehe unten) zum erstenmal „König Lear“ von Shakespeare zu nennen, dann „die Karolinger“ von Wildenbruch, „die Hochzeit zu Valeri“ von Ganghofer, „König Heinrich“ I. u. II. Theil von Shakespeare und „die wilde Jagd“ von E. Sulda. Die Oper brachte nur „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, das Ballet: „Ein Tanzfest von Versailles.“ Wegen Landestrauer sind die kgl. Theater vom 17. bis 31. Mai geschlossen geblieben. —

Eine große, künstlerische That, die mehr wie jede Andere sprechendes Zeugniß von dem hohen Streben unseres General-Intendanten nach Vervollkommen auf theatralischem Gebiete, gibt, ist die „neu eingerichtete Bühne“. Man mag denken und reden darüber so viel man will, das eine steht unverrückbar vor unseren Augen fest, daß das Unternehmen jedenfalls geistreich ist und als der Ausfluß zu neuen Maßnahmen auf dem Gebiete der Bühnenausstattung und Bühneneinrichtung klassischer Dichtungen bezeichnet werden darf. Das Motiv zur Schaffung einer derartigen Bühne war das Streben, dem großen Dramatiker Shakespeare völlig gerecht zu werden und so die bisher übliche Verstümmelung durch das aus scenischen Rücksichten nöthige Zusammenstreichen klassischer Dichtungen fernzuhalten. Die Umgestaltung der Bühne, hier also die Vereinfachung derselben, sollte so viel Zeit gewinnen, daß die Dichtung ungekürzt und ohne Zersplitterung des Zusammenhanges in Scene gesetzt werden kann. Wenn also früher, wie bei Götz, Lear &c. &c. die Verwandlungsgardine oft bei jeder kleinen Scene herabgelassen werden mußte, um mit dem oft langwierigen Aufbau der geforderten neuen Scenerie beginnen zu können, so fällt diese Verzögerung und Zerreißung des dramatischen Bildes insofern weg, als die Verwandlung bei offener Scene geschehen kann. Dieses ist deshalb möglich, da die Neueinrichtung zwei Bühnentheile besitzt, von denen der größere Vordertheil ein stabiler Bau ist, der wenn es nöthig ist, von dem erhöhten hinteren Theil (Mittelbühne) durch rasch herablassende Vorhänge zu verschließen ist. Dieser vordere Theil nun überdeckt buchtenförmig das Orchester, ist also dem Publikum näher gerückt, und bildet nun einen Theil des Schauplatzes, und zwar einen Theil, der nie verändert wird, sei es denn durch den rückwärts abschließenden Vorhang vor der Mittelbühne. Ein weiterer Vortheil ist mit dieser Vorderbühne insofern noch geschaffen, als er den Darsteller dem Auge und dem Ohre des Zuschauers näher bringt. Der hintere Theil bildet, ähnlich wie bei der Shakespeare'schen Bühne, eine kleinere etwas erhöhte Bühne, auf der sich alle intimere Scenen abspielen. Im Hintergrunde dieser Mittelbühne sind gemalte Prospective, welche rasch und geräuschlos verwandelt werden können und den jedesmaligen Schauplatz der Handlung darstellen. Die ganze Bühne ist

nur zwei Couliissen tief, hat keine Soffitten und die Seitenabschlüsse werden durch Gobelins gebildet. Bevor wir uns mit dieser Neueinrichtung der Bühne des Weiteren befassen, wollen wir in Kürze einige Scenen aus einer derartigen Aufführung herausgreifen. Es wird „Gök von Verlichingen“ gegeben. Der Vorhang rollt auf und wir sehen vor uns die zwei Bühnentheile, vorn den größeren, rückwärts erhöht die Mittelbühne, das Innere der Burg Gökens darstellend. Maria ist mit dem kleinen Karl beschäftigt. Später betreten die Darsteller über die Stufen herab auch die vordere Bühne und erweitern sonach den Schauplatz. Es wird also der vordere Theil der Bühne als eine Verlängerung der Gök'schen Burg angesehen, wenn gleich dieser Theil, wie wir bald sehen werden, für den ganzen Verlauf des Actes hindurch ein allgemeiner Boden ist. Es tritt nun der Reiter auf, dann kommen Gök und Weislingen und schließlich gehen beide über die Mittelbühne ab. Jetzt würde nun eine langwierige Verwandlung folgen: der bischöfliche Palast zu Bamberg. Statt dessen aber scheidet ein mit Thüröffnungen versehener Vorhang ganz einfach die Mittelbühne von der Vorderbühne und wenn eben noch Gök sagte: „Kommt, ich hoffe, meine Weibsleut sollen euch munter machen!“ setzt, durch die rasche Verwandlung ermöglicht, knapp anschließend, der in Begleitung des Abtes, Olearius und Liebetrauts die Vorderbühne beschreitende Bischof: „Studiren jetzt viel Deutsche von Adel zu Bologna?“ die Handlung unmittelbar fort. Von Gökens Burg sind wir in zwei bis drei Secunden am Schauplatz des bischöflichen Palastes. Diesen müssen wir uns freilich denken; denn in Wahrheit ist die Bühne, die wir vor uns erblicken, dieselbe, die vorher Gök mit Weislingen benützte, nur daß ein entsprechender Vorhang von der Mittelbühne uns trennt. Das Interesse an die Dichtung und das künstlerische Spiel der Darsteller, sagt Rudolf Genée, muß uns so in Anspruch nehmen, daß wir für wirklich unwesentliche Dinge in dem ganzen scenischen Apparat keine Aufmerksamkeit mehr übrig haben. Sobald nun die Scene im bischöflichen Palais endet, hebt sich, nachdem die Darsteller die offene Scene verlassen haben, der scheidende Vorhang wieder und wir sind wieder bei Gök zu Hause, wo jetzt Weislingen mit Maria die Treppe der Mittelbühne herabschreitet und ihr Spiel nach vorne bringen. . . .

Aus dem eben Angedeuteten geht aber sonnenklar hervor, welche hohe Errungenschaft diese Neueinrichtung für das im Stile Shakespeare's componirte classische Drama in sich birgt, zumal ja die ganze Composition und scenische Structur desselben nach dieser Vereinfachung verlangt und nothwendiger Weise verlangen muß, da ja die Dichter unter der Vorstellung der Bühneneinrichtung ihrer Zeit geschrieben haben und nicht der Unserigen. Wenn gleich hier angefügt werden muß, daß gerade unter der englischen Königin Elisabeth die Bühne nach der technischen Seite hin gerade damals eine ungeahnte Pracht entfaltete.

Es ist an allen Orten viel über diese Münchener That geschrieben worden, viel dafür und mehr dagegen, mich dünkt aber, daß alle Gegner, die sich in solcher Polemik gefallen, mehr deshalb Gegner sind, weil sie nicht mit eigenen Augen gesehen und mit eigenen Ohren gehört haben. Deshalb erst kommen und sehen und dann urtheilen! —

Die Veranlassung dieser, in unser Kunstleben so tief eingreifender Perfall'schen That gab Rudolf Genée durch zwei Artikel in der „Allgemeinen Zeitung“ unter dem Titel: „Die Natürlichkeit und die historische Treue in den theatralischen Vorstellungen.“ Dieselben führen das von uns Angedeutete in geistreichster Weise aus und leiten in ihrer Folge auf den großen Architekten Schinkel zurück, der bereits 1817 einen derartigen Plan für eine gründliche Veränderung der theatralischen Scene entworfen hat. — Nicht unerwähnt wollen wir aber hier lassen, daß Baron von Perfall in seiner bahnbrechenden That einen begeisterten Mitarbeiter an seinem Regisseur Joczsa Savits gefunden hat. — Sassen wir nun die Vortheile der neuen Bühne kurz zusammen, so liegen sie sowohl in der Darstellung selbst, wie in der schnell wechselnden Scenerie begründet. In der Darstellung, da die Bühne vom Publikum nicht mehr so schroff geschieden ist und durch den Bau der Scene in einer innigeren Gemeinschaft mit dem Volke steht, demnach der Acteur

dem Auge und dem Ohre des Zuschauers näher gebracht ist, dann aber in der Möglichkeit, die classische Dichtung in dem Geiste des Autors darstellen zu können. Die neue Bühne gestattet vornehmlich dem Shakespeare'schen Drama mit all' seinen schnell wechselnden Auftritten ein rasches Dahinrollen, sonach wieder die Möglichkeit, die Einbildungskraft der Zuschauer mit dem kühnen Sluge der dichterischen Phantasie zu verketten, was vordem noch zu keiner Zeit der Fall war. Es ist demnach mit der neuen Bühne der Zwiespalt zwischen Dichtung und scenischer Darstellung, der bei dem schwerfälligen Decorationsapparat bisher bestanden hat, beseitigt. An unseren deutschen Bühnen liegt es aber, das Edle und Schöne, was München durch Persall's entschieden großer That errungen hat, zu erkennen und auszuführen. Auf hiesiger Bühne wurden bis jetzt in der neuen Einrichtung gegeben: König Lear, Dame Skobold, Romeo und Julie, Heinrich IV. (1. 2. Theil), Heinrich I., Götz, Viel Lärm um Nichts, Konradin, Jungfrau von Orleans, Käthchen von Heilbronn, Sauft (1. Theil), Was ihr wollt, Macbeth, Wintermärchen, Siesco und Der Widerspenstigen Zähmung.

Nach schwerer Arbeit — frohe Seste, so ist es wohl im ganzen menschlichen Leben überall Sitte, und so haben auch wir in diesen Blättern stets eine hohe Freude, gilt es das Jubiläum eines Mitgliedes zu verzeichnen, das das Verdienst auf seiner Seite hat. — Maria Dahn-Hausmann konnte in diesem Jahre auf eine vierzigjährige Thätigkeit an unserer Hofbühne zurückblicken. Wie wir seiner Zeit berichteten, that sie 1849 den ersten Schritt auf den weltbedeutenden Brettern und hat sich aus eigener Kraft und von den bescheidensten Anfängen zu einer großen Künstlerin emporgerungen. Mit Gretchen, Clärchen trat sie in den Bereich größerer Aufgaben und wußte durch Innigkeit der Empfindung, durch Liebreiz und seelischen Adel das Publikum zu fesseln. Ihre ganze große Künstlerschaft aber konnte sie bei den ersten Münchener Mustervorstellungen unter Dingelstedt entfalten, wo sie neben den ersten Sternen Deutschlands als Mina von Barnhelm, Recha und Emilia Galotti die herrlichsten Triumphe feierte. Innigste Freude und Bewunderung faßt uns, wenn wir heute noch die Künstlerin in unserem Ensemble wissen und sie in herzerquickender Weise heute noch wirken sehen. — In dieses Jahr fällt auch das 25jährige Jubiläum Persall's als Intendant der Hofmusik. Wir wissen bereits, daß ihn König Ludwig 1864 zu diesem Ehrenamte berufen hat, weniger bekannt aber dürfte es den allgemeinen Kreisen sein, daß es damals mit der Hofmusik noch schlecht bestellt war. Was es da zu reorganisiren galt, wo unmittelbar ein Richard Wagner vor der Thüre stand, läßt sich heute wohl denken; zudem war die Lebensstellung der einzelnen Mitglieder eine nur wenig gesicherte, die Besoldung unter dem Grade der Bescheidenheit, und noch dazu waren die Künstler ohne alle Pensionsberechtigung. Diesen Berg von Hemmnissen und Mühseligkeiten ebnete aber in kürzerer Zeit, als sich dies hoffen ließ, der für die Kunst hochbegeisterte Intendant und schon wenige Jahre darauf konnte Wagner gelegentlich einer Generalprobe der Meisterfinger zu dem Münchener Orchester sagen: „Euch habe ich nichts weiter mitzutheilen, Ihr seid deutsche Musiker, wir verstehen uns auch ohne Worte.“ Einen schöneren Beleg für Persall's Energie, Reorganisations-Talent und Aufopferungsfähigkeit, der aus dieser Anerkennung R. Wagner's spricht, wüßten wir wahrhaftig nicht anzuführen. Was unser Hoforchester und seine sociale Stellung heute ist, verdankt es lediglich nur der aufreibenden Thätigkeit seines Intendanten. — Ein fünfzigjähriges Jubiläum feierte Heinrich Richter, allein seinem Wunsche entsprechend wurde dasselbe in aller Stille begangen und fand nur auf der Bühne seinen festlichen Ausdruck. Besonders überrascht wurde der bescheidene, lebenswürdige Künstler durch einen Lorbeerkranz, den Regisseur Savits im Auftrage der Dresdener Hofbühne überreichte. —

Das Theaterjahr 1890/91 ließ den Kammerfänger Franz Nachbaur nach einer ruhmvollen zweiundzwanzigjährigen hiesigen Thätigkeit aus dem activen Verbande unseres Opernensembles scheiden. Am 13. Okt. verabschiedete sich der Künstler als „Postillon von Conjumeau“

und fand sich von allen Verehrern seiner Kunst auf das Glänzendste gefeiert. Nachbaur ist mit seinem Abschiedsabend gerade 1001mal aufgetreten. Mit ihm ist ein Sänger geschieden, der den Ruhm der Münchener Oper in aller Herren Länder hinausstrug. —

In unser Schauspielensemble traten ein: Irene von Selden und Dora Slüggen. Erstere jedoch nur für eine Saison. Vielversprechend schien dagegen das Engagement Anna Sagemann's, einer reichtalentirten Schauspielerin zu werden. Glänzende Erfolge krönten ihre kurze hiesige Thätigkeit. Da ließ ein trauriges Verhängniß am 27. März 1891 für immer ihren Mund verstummen; seelische Verstimmungen trieben sie zum Selbstmord. Anna Sagemann bot besonders als „Ija“ im „Sall Clemenceau“, als „Cyprienne“, „Tilli und Dora“ hervorragende Leistungen. — Eine gute Acquisition machte die Intendanz auch mit dem Engagement Otto König's, der seit 1889 unserer Bühne angehört. Der Künstler verbindet hübsches Organ mit temperamentvollem Spiele; ferner wurden Carl Hildebrand, Hans von Pindo und für Chargen Max Busch gewonnen. Das Engagement des Heldenspielers Rudolf Suchs dagegen fällt in das Jahr 1887 zurück. Der Künstler wurde im Wiener Conservatorium ausgebildet und war, bevor er in unseren Bühnenverband eintrat, in Meiningen, Straßburg und Weimar thätig. Wenn wir das Ensemble vervollständigen, so haben wir noch Ernst Tomshitz (seit 1859 engagirt) und Heinrich Nachreiner (seit 1868) zu nennen. Tomshitz ist sonach fast 34 Jahre actives Mitglied unserer Hofbühne. — Die Schauspielerin Anna Dandler tritt seit neuerer Zeit in ihrem Sache als sentimentale und tragische Liebhaberin mit besonderer Bedeutung hervor.

Heinrich Kieppler, 1851 zu Lübeck geboren, gehört, wie wir bereits in einem früheren Abschnitt verzeichneten, seit dem Jahre 1881 unserer Hofbühne an; der Künstler hat unbestrittene hohe Verdienste, sowohl als Darsteller wie als Regisseur. Seine Ausbildung verdankt er seinem eigenen Streben; Kieppler gehört zu jenen Schauspielern, die sich aus eigener Kraft zu dem aufgeschwungen, was sie heute sind. Der Künstler fand am Leipziger Stadttheater, dann aber namentlich am Berliner Residenztheater reiche Gelegenheit, seine Talente reifen zu lassen; im letzteren Engagement war er auch als artistischer Leiter thätig. Kieppler hat uns schon viel Schönes und Erhabenes geschaffen, seinen Gestalten wohnt sammt und sonders Originalität inne, sie sind uns daher auch zu jeder Zeit interessant und sympathisch und müssen es schon deshalb sein, weil sie natürlich und wahr sind. — Die Schauspielerin Clara Weiß beging am 1. September 1891 ihr 25jähriges Dienstjubiläum und sah sich aus diesem Anlaß durch lebhaftes Kundgebungen und Ehren sehr gefeiert. Clara Weiß wurde im Jahre 1866 die Nachfolgerin der berühmten Constanze Dahn. Baron von Perfall sandte der Jubilarin ein herzliches Anerkennungs schreiben. Nachtragen müssen wir das Engagement der Betty Straß und der sehr talentirten naiven Liebhaberin Clotilde Schwarz vom Jahre 1880 und vor Allem das eines Mitgliedes, welches bereits seit vierzig Jahren unserer Bühne angehört und heute noch thätig ist: der Rosa Lanzlott. Ihr Eintritt in die Hofbühne fällt noch in die Zeit Dingelstedt's zurück. Ebenso gehört auch das Engagement Louise Werner's einer früheren Zeit an, sie wurde bereits im Jahre 1874 engagirt und ist jedenfalls eine Künstlerin von hoher Bedeutung, der wir manchen herrlichen Abend zu verdanken haben.

In der Oper haben wir als Neueintretende, die Tenoristen Sriedrich Siegmund und Emil Gerhäuser zu registriren, Beide wirkten hier nur kürzere Zeit.

Novitäten dieses Jahres waren im Schauspiel: „Der Schatten“ von Lindau, „Heinrich V.“ von Shakespeare, „die Schwiegermama“ von Sardou und „Konradin“ von Martin Greif. Die Oper brachte Neßler's Schwanenlied: „Die Rose von Straßburg“ und Chabriers „Gwendoline“. Das Ballet schließt den Novitätenkranz mit einem äußerst zugkräftigen pantomimischen Divertissement „Die Puppenfee“ von Haspreiter und Gaul. „Die Rose von Straßburg“ gelangte bei uns kurz vor dem Tode Neßler's zur Aufführung, ohne jedoch das zu werden, was der „Trompeter“ für Jahre hinaus wurde: eine Zugoper. Victor Neßler ist am 28. Mai 1890 gestorben.

In dieses Jahr fällt auch der Tod des Decorationsmalers Angelo Quaglio, der seit 1850 der Hofbühne angehört und der des berühmten General-Musikdirektors Franz Lachner. —

Das Theaterjahr 1891/92 brachte uns drei Sestvorstellungen. Zuerst haben wir zur Seier von Mozart's 100. Todestag dreier Aufführungen zu gedenken, die am 5., 10. und 13. Dezember stattfanden. Der erste Sestabend wurde mit der Jupitersinfonie von Mozart eingeleitet, dem ein Prolog von Henke folgte, der von Schneider herrlich zum Vortrag kam, hierauf schloß sich eine glanzvolle Aufführung der Mozart'schen Oper „Idomeneus“ an. Der zweite Sestabend inscenirte „die Entführung aus dem Serail“, während am dritten Abend das unsterbliche Meisterwerk „Sigaros Hochzeit“ aufgeführt wurde. Es muß hier bemerkt werden, daß die drei Sestabende auf das Pietätvollste vorbereitet und mit hoher Vollendung durchgeführt wurden. — Gelegentlich der großen Manöver, die im Herbst 1891 stattfanden, kam auch Kaiser Wilhelm nach München; es wurde dem Allerhöchsten Gast zu Ehren am 9. September die Cornelius'sche Oper „Der Cid“ gegeben, deren Aufführung sich sehr glanzvoll gestaltete und den vollen Beifall Seiner Majestät des Kaisers fand. — Eine weitere Sestvorstellung fand am 3. Mai 1891 zu Ehren des im kgl. Hof- und Nationaltheater erfolgenden erstmaligen Erscheinens der Durchlauchtigen Neuvermählten Prinz Alfons von Bayern und Prinzessin Ludwig von Bayern, Herzogin von Angoulême statt. Als Sestoper wurde abermals „Der Cid“ gegeben. —

Im Personalstande ergaben sich wieder diverse Veränderungen. So schied Balletmeister Franz Senzl nach einer dreißigjährigen Thätigkeit aus dem activen Verband des Ballets. Senzl, 1832 in Wien geboren, kam 17 Jahre alt an die Münchener Hofbühne und wurde noch vom Intendanten Baron von Sranz engagirt. Und seit dieser Zeit, von 1848–1892, war der Künstler bis zum Tage seines Abschiedes ununterbrochen thätig. Seiner langen Dienstzeit analog sind auch seine großen Verdienste um unser Ballet, das sich unter Senzl zu hoher Bedeutung aufgeschwungen hat.

An seine Stelle trat Eduard Carey, bereits seit 1873 engagirt, der heute die Ballet-Regie führt. Carey, 1841 zu Paris geboren, fand seine Ausbildung in der Ballettschule der Großen Oper und wirkte mit den größten Erfolgen an der Wiener Hofoper, in Stockholm, London, Lyon, Kopenhagen, Paris und Hamburg. Ihm zur Seite stehen die Solotänzer August Linder, ein Schüler Senzl's (seit 1883 eng.), Selix Schmidt, Pantomimist, Thoms und August Herrmann. Unserer Prima ballerina und Balletmeisterin, der viel bewunderten Flora Jungmann, haben wir bereits früher Erwähnung gethan; außer ihr sind noch die Solotänzerinnen Rosa Henke, eine Schülerin von Taglioni-Ehrich, Berlin (seit 1889 eng.), Anna Lochmann, Susette Mayer (seit 1872 eng.), Louise Spegele (seit 1885 eng.) und Anna Thoms, Lehrerin der kgl. Ballettschule, zu nennen. Dem Ballet gehören als Siguranten acht Herren und achtzehn Damen an; zu diesen kommen noch circa vierzig Elevationen.

Unsere Oper gewann mit der Coloraturfängerin Irene Abendroth eine sehr schätzenswerthe Kraft. Die Künstlerin verbindet mit einer glockenhellen Stimme und einer großen Gesangstechnik ein reizendes Spiel, dem auch eine bemerkenswerthe dramatische Kraft innewohnt. Was heute noch der Stimme an Volumen fehlen mag, wird die erst zwanzigjährige Künstlerin mit den Jahren bald ergänzen und festigen. Jedenfalls aber darf ihr Engagement als eine ganz glückliche Acquisition für unsere Oper bezeichnet werden. — Die Altistin Louise Ranco war nur für eine Saison engagirt; an ihre Stelle trat die Sängerin Emanuela Frank, die bereits schon treffliche Proben ihrer Künstlerschaft abgelegt hat. Bevor die Sängerin in unser Ensemble eintrat, war sie in Zürich, Kassel und Düsseldorf engagirt und wirkte überall mit schönen Erfolgen. — Als Opernsoubrette ist die Sängerin Sophie Link gewonnen worden, während das Engagement der Margarethe Sigler, das wir hier nachtragen in das Jahr 1885 zurückfällt. — Dr. Raoul Walter, unser neuengagirter lyrischer Tenor ist eine vielversprechende Kraft; der Künstler hat hier durch seine schöne und gut geschulte, wenn auch etwas schwache Stimme berechtigtes Aufsehen gemacht. Ebenso bemerkenswerth sind die Leistungen und das

Streben des neuen Bassisten Alfred Bauberger. — In das Schauspielensemble traten Ida Hofmann und Charlotte Schloß ein. Erstere ist von Professor Richter ausgebildet, letztere kam vom Nacher Stadttheater zu uns. Beide können als sehr tüchtige Kräfte bezeichnet werden. — Außerdem sind als neuengagirt noch zu nennen: Eduard Repler-Vanni, ein Schüler Richter's, Karl Neubert, Rudolph Possin und August Schröder.

Besondere Novitäten dieses Jahres sind im Schauspiel: „Eva“, „Weisheit Salomo's“, „das verlorene Paradies“, von L. Sulda, „Sräulein von Scuderie“, „die Jüdin von Toledo“ von Grillparzer, „Discretion“ von Claar, „Högni's letzte Seerfahrt“ von Lingg, „Sophie Dorothea“ von Schütz und „der freie Wille“ von Saber. In der Oper waren es: „der Cid“ von Cornelius, „Murillo“ von Langer, „die Legende der heiligen Elisabeth“ von Liszt und Mascagni's epochemachende einaktige Oper: „Cavalleria rusticana“.

Der bekannte Verleger Sonzogno in Mailand schrieb einen Preis für die beste einaktige Oper aus und unter den Einsendungen befand sich auch das eben genannte Erstlingswerk Pietro Mascagni's. Das Opus, dem ein äußerst packendes Sujet zu Grunde liegt, ist ganz eigenartig erfunden, mit glühenden Farben instrumentirt und durchgehends originell. Diesen seltenen Eigenschaften verdankt die Oper auch ihren Triumphzug durch die ganze Welt. Der junge Componist, der mit diesem Werke in die Reihe der berühmtesten Conserker der Neuzeit getreten ist, wurde am 7. Dez. 1863 zu Livorno geboren. — Nachzutragen haben wir mit wenigen Worten eine am 4. Nov. 1890 stattgehabte Festvorstellung im Theater am Gärtnerplatz zur Feier des 25jährigen Bestehens dieser Bühne. Der Festabend wurde durch einen Marsch von Karl Horak eingeleitet, dem ein Prolog von Sresenius und ein Vorspiel von Hans Neuert folgte; hierauf kamen verschiedene Akte aus den Operetten: Sledermaus, Mikado und ein Akt aus dem Volksstück Die Swidernurzn zur Aufführung. Wie wir bereits wissen, ist das Theater nunmehr Eigenthum der kgl. Civilliste und seit 1. Juli 1879 dem hochverdienten Bühnenleiter Georg Lang unterstellt. An diesem Tage hat ein Münchener Bürger zur Begründung einer Pensionsanstalt 10,000 M. gespendet. Der derzeitige Vorstand dieses Pensionsvereines, Franz Josef Brakl, hat dieses Vermögen durch seltene Rührigkeit längst verdoppelt und verdreifacht. — Am 5. Dez. des gleichen Jahres konnte unser Heldentenor, der kgl. Kammer Sänger Heinrich Vogl, auf eine 25jährige Künstlerlaufbahn zurückblicken. Auf Wunsch des Jubilars ist von amtlicher und öffentlicher Feier abgesehen worden. — Gäste dieses Jahres waren Clara Sieglcr*), Max Alvany und Moritz Srauscher. Das Theaterjahr 1892/93 brachte bis jetzt im Personalstand nur einen Zugang mit Fritz Rémond im Schauspiel. Dagegen gestalteten sich die Novitäten sehr mannigfaltig. So haben wir in der Oper „Asrael“ von Sranchetti, „Seilmar der Narr“ von Dr. Kienzl, „Gringoire“ von J. Brüll und „La Basoche“ von Messager. Dr. Kienzl ist zugleich an Stelle des ausscheidenden dritten Kapellmeisters Krzyzanowski getreten. Im Schauspiel haben wir „Die neue Zeit“ von Voß, „Rabagas“ von Sardou, „Ohne Liebe“ von M. Ebner von Eschenbach, „Der Unerbittliche“ von Eschegaran, „Vasantasena“ von Pohl, „Der Lootsenkommandeur“ von Wilbrandt, „Satisfaction“ und „Penthesilea“ von Kleist zu nennen. — Am 1. Nov. 1892 tritt Ernst Possart wieder in den Verband der Hofbühne und zwar mit dem Titel und Rang eines kgl. Professors.

Der Wiedereintritt des Künstlers in den Verband unserer Hofbühne wird wohl allgemein freudigst begrüßt werden und wir verzeichnen mit besonderer Genugthuung die Neu-Gewinnung dieses in seinem Sache wohl auf höchster Stufe stehenden Meisters. — Frau Therese Vogl ist nach einer 26jährigen hiesigen Thätigkeit anfangs Mai für immer von der Bühne zurückgetreten und hat sich als „Isolde“ von uns verabschiedet. Das zahlreich herbeigeströmte Publikum über-

*) Berichtigend tragen wir hier nach, daß das 25 jährige Künstlerjubiläum, welches Clara Sieglcr in Bamberg beging, bereits am 21. Sebruar 1887 stattfand.

schüttete an diesem Abend die Sängerin mit den herzlichsten Kundgebungen und gab so seiner Verehrung und seinem Danke den schönsten Ausdruck. Wir wissen, daß Frau Vogl, im Vereine mit ihrem Gemahl es war, die uns „Tristan und Isolde“ 1869 wieder zugänglich machte und jahrelang der Genuß des exceptionellen Musikdramas ausschließlich an die Mitwirkung des genialen Vogelpaares geknüpft war, ebenso ist uns bekannt, daß die Sängerin als Siglinde, Brünhilde und Elsa anfangs der 80er Jahre sowohl in Leipzig wie in Berlin hochgefeiert wurde und als Neumann mit seinem Richard Wagner-Theater die Welt durchzog, war es wieder Therese Vogl und ihr Gemahl, denen die Siegeskrone zufiel. Therese Vogl war eine auserlesene Brünhilde, auserlesen an Schönheit der Erscheinung, an Noblesse und Poesie. Im Herbst 1878 zur Kammerfängerin ernannt, erstieg sie rasch den Zenith ihres Ruhmes und schuf uns mit ihrer „Armida“ und „Medea“, als „Sidelio“ und „Amneris“ Gestalten von wunderbarer Schönheit. So wird denn auch der Name der Künstlerin in der Geschichte unserer Bühne für immerdar fortleben, wie auch das Publikum stets mit Sreuden jener Zeiten gedenken wird, wo der Name des Künstlerpaares Vogl der Magnet war, der aus allen Gegenden Deutschlands die Kunstfreunde nach München strömen ließ. (Neueren Meldungen zu Folge soll die offizielle Verabschiedung der berühmten Sängerin Anfangs Oktober stattfinden.)

Neuengagirt wurde als Opernregisseur Robert Müller. Der Künstler führte bei der unten besprochenen Aufführung des Nibelungenringes zum erstenmal in der Tetralogie die Regie. Müller ist ein geborner Leipziger, besuchte das Dresdener Conservatorium und war in Köln, Dresden, Leipzig, Wien und Stuttgart engagirt. — Außerdem haben wir noch einen jungen Tenor Namens Knote zu nennen, der seit kürzerer Zeit in kleinen Partien thätig ist. — Sophie Link tritt gänzlich von der Bühne zurück.

Die Wagner-Abende in München bedeuten stets Mustervorstellungen und daß dem in der That so ist, beweist die Srequenz an diesen Tagen. Die Vorzüglichkeit derartiger Aufführungen ist traditionell und geht in jene Tage zurück, wo Wagner noch selbst hier wirkte. Ja, man kann kühn sagen, sie sind heute noch vollkommener als damals, wo doch der schwer zu befriedigende Meister befriedigt war. Dieses Sactum ist wieder eine glänzende Belegschaft zu Gunsten unseres Intendanten, den Wagner und seine Partei, wie wir bereits wissen, damals so grimmig anfeindete, weil der Meister glaubte, Perfall sei gegen ihn und seine Werke, als ob es je schon einen Bühnenleiter gegeben hätte, der das hintanhaltet, was ihm Rassa macht. Wie wir schon an früherer Stelle andeuteten, hielt Perfall, wie es auch seine Pflicht als oberster Leiter war, den beiden, das öffentliche Leben damals durchdringenden Parteien, hie Wagner, hie Lachner, die Waage und duldete nicht, daß die Ueberforderungen des Meisters, die in ihrem Effekte alle darin gipfelten, als wäre vor Wagner München in musikalischer Beziehung ein Kamerun gewesen, Verkörperung werde. Und dieser Widerstand war es, der Wagner gegen Baron von Perfall derart aufreizte, daß der Meister und seine Partei den Intendanten zu stürzen versuchte, was ihm aber, wie wir bereits wissen, nicht gelang.

Und seit dieser Zeit nun sehen wir, wie sich mit jedem Jahre der heimische Boden für die Wagner'sche Kunst immer empfänglicher gestaltete und wie die Münchener Oper allmählig das wurde, was Wagner schon damals wollte — eine Wagner-Bühne. Ob aber diese Einseitigkeit bezw. diese Bevorzugung so glanzvoll sie sich auch gestaltet, für die Allgemeinheit in der Tonkunst, keine Gefahr in sich birgt, bleibe an dieser Stelle eine offene Frage. —

Die Gesamtaufführung von R. Wagner's „Nibelungenring“ nahm Donnerstag den 8. September mit „Rheingold“ ihren Beginn. Wenn man nun den ganzen Ring überblickt, so wird man finden, daß gerade im Rheingold der Sprache beinahe durchweg eine fast vorwiegende Rolle als dramatisches Ausdrucksmittel zu Theil wird, ein Umstand, der nun freilich

wieder die Folge mit sich bringt, daß dieser Theil der Tetralogie weniger gefällt und weniger verstanden wird, als wie die nachfolgenden und doch wiederum der wichtigste ist, da ja im Rheingold die Grundlage zur ganzen Wotan-Tragödie liegt und Alles, was mit dem Traume von „ewiger Macht“ anhebt, bis zum Ende mit der brennenden Götterburg hier seinen Ausfluß findet. Deshalb ist es auch ein sehr großes Unrecht, wenn man, wie es auswärts häufig vorkommt, die einzelnen Theile des Ringes herausgreift und sie so als zusammenhangslose Bruchstücke gibt. Kennt man Rheingold nicht, so kann man den ganzen ersten Act der Walküre hören, ohne etwas Anderes als eine Liebesepisode darin zu sehen und nicht das, was hier eigentlich vorgeht, die That Wotan's selbst. Kehren wir zu unserem Rheingold-Abend zurück, so war es neben Bruck und Vogl, dem hoheitsvollen, imposanten Wotan und dem meisterlich durchgeführten listigen, vielbeweglichen Seuergott, A. Suchs als Alberich, der uns die ganze Tiefe der Wagner'schen Kunst offenbarte. Was des Meisters gewaltige Schöpfung begreift, fand sich in der treuen Gestaltung des berühmten Wagnersängers verkörpert. Suchs schuf in diesem und dem zweitfolgenden Abend ein Bild voll dramatischen Ausdrucks, voll Kraft und Stilschönheit — ein Bild herrlichster Wahrheit; außerdem aber brachte der Künstler seinen gesanglichen Part mit ungemein sympathischer Stimme und doch mächtiger Tongebung zum Vortrag. Nennen wir Alberich, so müssen wir auch Schloßers Mime, dem seine Künstlerschaft der große Bayreuther Meister bereits 1876 zuerkannte, gleich ehrend gedenken. Die Leistung der Emanuela Frank, die zum erstenmal die Sricka sang, bekundete sowohl im Rheingold wie in der Walküre nach jeder Seite hin ein herrliches Material und ein tiefes Gefühl für die Wagner'sche Kunst im Allgemeinen, ohne aber heute schon völlig in dieselbe eingedrungen zu sein. Ausbildungsfähig in dieser Hinsicht ist namentlich ihre Vortragsart. Treffliches boten an Reinheit und Tonschönheit die drei Rheintöchter: Dreßler, M. Sigler und Blank. Sehr Anerkennungswerthes leistete Bauerberger als „Sasolt“; mit herrlicher Tongebung führte er seinen Part durch. Mikoren's „Sroh“, Siehr's „Donner“, Bauswein's „Safner“ und Borchers's „Sreia“ schlossen sich würdig dem Ensemble an. —

Der folgende Tag brachte uns die Walküre. Charakteristisch für diese ist, daß die auf einander folgenden Szenen, in der Anwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel, sehr scharf von einander geschieden sind. Vor Allem ist es nöthig, die Bedeutung des ersten Aktes in seinem dramatischen Verhältnisse zu dem gesammten Werke zu begreifen. Im Gegensatz zu Rheingold tritt hier die Musik sowohl nach der lyrischen, wie nach der dramatischen Seite hin mit größerer Selbständigkeit auf. — Das Herrlichste, was uns dieser Abend bot, war der erste Aufzug, wo Mathilde Wekerlin—Siglinde, Heinrich Vogl—Sigmund und Siehr—Hunding wirkten. Der Duft der Poesie lag über diese Gestalten und führte uns weit über das Niveau des Theatralischen hinweg. Wekerlin's Siglinde und nicht minder Vogl's Sigmund war eine Vereinigung aller Künste, sie gestattete uns einen freien unermesslichen Blick in eine eigenartige Welt, die uns in solcher Verkörperung das Unfaßbare faßbar, die fremde Form vertraut macht und die uns schon deshalb mit fortreißen muß, da sie das wahrhaftige Gewand der Wirklichkeit trägt. Diese Szenen waren von einer Geschlossenheit des Vortrages, von einer Vornehmheit und einem Adel durchdrungen, der den Gipfel der dramatischen Kunst bedeutet. Bruck's Wotan offenbarte sich uns klar und bestimmt. Hierin liegt schon die große Anerkennung, die wir dem Künstler schulden. Sein mächtiges, klangvolles Organ stand stets über dem Orchester und verlegte trotzdem die Grenze des Schönen nicht. Der Glanzpunkt seiner Leistung aber war der Abschied von Brünhildens. Wer konnte da von der Innigkeit und Weichheit seiner Tongebung ungerührt bleiben! Und Brünhilde, stand sie dem Künstler nicht ebenbürtig zur Seite? Wie zeigte Ternina ihre Kunst groß und erhaben in der Todkündigungs-scene, in dem herzergreifenden Abschied, bevor sie auf Wotan's Geheiß in die Nacht des langen Schlafes versinkt! Wo solche Künstler die Form beleben, wird diese auch, trotz ihrer hie und da zu Tage tretenden

Monotonie, ein lebendiger Fluß, der nicht nur den gereiften Musiker erfasst, sondern auch in die Volksschichten dringt und dort bewegt und ergreift. — Das Ensemble der Walküren hielt sich, von einzelnen Unsicherheiten abgesehen, recht wacker. Der ganze Abend verlief glänzend.

Mit Siegfried, der am 11. September in Scene ging, kam der dritte Theil der Tetralogie zur Aufführung. Siegfried ist in den zwei ersten Akten, nach der einen Seite hin, wiederum eine große Episode, vergleichbar dem ersten Akte der Walküre. Doch immer wieder fühlen wir in Wotan den wahren Helden heraus und dadurch wird die Episode auf das Allernäheste mit der eigentlichen Handlung verknüpft. Daß dem so ist, wissen wir aus den Gesprächen Wotan's mit Mime und Alberich. Außerdem aber ist der angehäuften, dichterischen Schatz um die ganze Walküre reicher und in Folge dessen verfügt die Musik auch über eine viel ausgedehntere Sprache. Im dritten Akte erst, wo Wotan nicht mehr bloß „schaut“, sondern „handelt“, sind wir in eine andere Welt versetzt. Hier wurde die Musik zur vermögendsten Kunst und deshalb bricht sie auch mit vollster Machtentfaltung hervor.

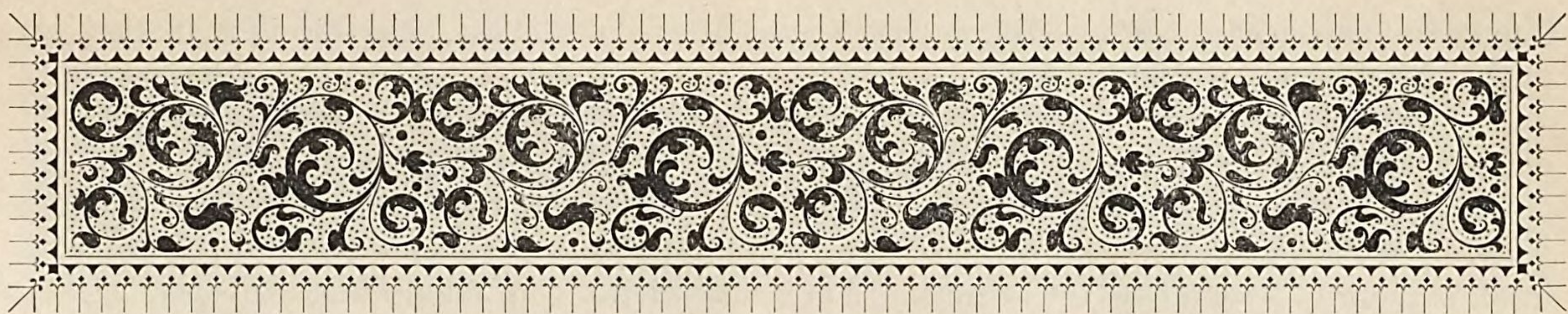
Die Schwierigkeiten, die Wagner in den Part des „Mimen“ angehäuften hat, sehen wir durch unseren Schloßer spielend überwinden. Wir müssen ihn in seiner einheitlichen Gestaltung bewundern, seine Kunst zwingt uns, sein Handeln zu begleiten, der schaffende Künstler selbst nöthigt uns das Interesse dazu auf, indem er das wirklich ist, was er sein soll. So kündigt sich aber die wahre Kunst und so mußte Schloßer freilich auch der Trefflichsten Einer von Bayreuth sein. Siegfried — Vogl, umgeben von unendlicher Grazie und Anmuth der Musik, welche ihm selbst gilt und sein Wesen umflattert, trat, wie ein siegender Held, in die Vermählung des Wortes zum Tone ein und schuf so aus dieser Einigung die wahre Reckengestalt des frohen Wälungenproßen. Was uns der Künstler an diesem Abend bot, haben wir in das Herz aufgenommen, das Wehevollste aber konnten wir in der letzten Scene des 3. Aktes erfahren, wo Cernia's Brünhilde ihn zum Gipfel seiner Kunst geleitete. Vor dem rasenden Ansturme des „liebesfrohen“ Knaben wirft Brünhilde ihr „himmlisches Wissen“ von sich, sie vollzieht dieses mit der ganzen innigen Gluth ihrer Künstlerseele und schließt uns im Vereine mit Siegfried eine Welt auf, die das Süßeste und Entzückendste für uns birgt. — Hier haben wir auch der Erda — Blank zu gedenken, die ihren Part mit klangvoller, schöner Stimme durchführte. — Der unermessliche Liebesjubiläum Brünhildens führt uns dem vierten Theile der Tetralogie: der Götterdämmerung entgegen. Am 13. September sahen wir das Schlußstück des Nibelungenringes auf würdigste Weise in Scene gesetzt. Mit Ausnahme der vier Scenen, in denen uns Wotan wieder als „stumm des Endes harrend“ dargestellt wird, und wodurch das Wort, das Bild präcisirt wird, ist die ganze Götterdämmerung eine riesige Symphonie, welche uns eben das Hereinnebeln der Nacht der Vernichtung in Wotan's Seele malt. Wagner's Drama erreicht hier einen Punkt, wo Alles sich voll und ganz in Musik auflöst — Vernunft, Verstand, Gesichtssinn, Alles ist hier Musik und zwar eine allvermögende Musik. An die stimmungsvolle Nornenscene, die von den Damen Blank, Meysenheim und M. Sigler sehr rein und klangschön durchgeführt wurde, reiht sich Siegfried's Abschied und des Helden Rheinfahrt. Das Orchesterzwischenpiel führt uns über die Wogen des Stromes und wie eine düstere Ahnung klingt dazwischen der Rheintöchter Klage hindurch. An den Hof der Gibichungen aber ist der Held der dunkeln Macht des Schluchses verfallen. Siegfried — Vogl wirkte mit herrlichster Tonentfaltung; der metallische Klang seiner Stimme war von bezwingender Gewalt, er selbst ein Held im Sonnenlicht. Hagen — Siehr dagegen schuf eine dämonische Gestalt voll tiefer Wahrheit. Wer seine gespenstisch wilden Züge in greller Mondbeleuchtung gesehen, neben ihm Alberich — Suchs hingekauert, wird dieses schauerlichen Bildes nicht mehr leicht wieder los. Die ungemein frisch belebte Mannenscene bot in ihrer Entfaltung ein farbenreiches Bild und eine schöne Gesamt-Klangwirkung. Die Costüme sind von auserlesener Pracht. Gunthers — Brucks Erscheinen mit Brünhilden und die vernichtende Gewalt des Schreckensausbruches der Betrogenen treibt das Drama auf die Höhe. Brünhilde —

Ternina gestaltete mit erschütternder Wahrheit, ihre Kunst ließ uns es fühlen, wie gewaltig das Entsetzen in ihre Seele gegriffen und als später ihre Todtenklage um den Gefallenen wie ein breiter Strom dahinsfloß, war wohl Niemand im ganzen Hause, der nicht tief ergriffen ihrer Verkörperung gefolgt wäre.

Wir haben hier auch der hohen künstlerischen Gestaltung und des schönen Gesanges der Guttrune — Wekerlin zu gedenken, der sich die Waltraute — Frank nach beiden Seiten hin würdig anschloß; ebenso war die liebliche Scene mit den Rheintöchtern Dreßler, Sigler und Blank von ungemein schöner Wirkung.

Brünhilde übergibt den fluchbeladenen Ring den sühnenden Sluthen und während die Wogen des Rheines über den Scheiterhaufen hereinbrechen, gewahrt man die Stammen, die Walhall verzehren und den Göttern die ewige Ruhe des Unterganges gewähren und das gewaltige Drama enden. — Mit dieser Gesamtauführung der Tetralogie aber hat unsere Hofbühne ein neues Blatt ihrem Ruhmeskranze eingefügt. Volle, ganze Anerkennung den wackeren Künstlern, die unter Hofkapellmeister Sischer's herrlicher Leitung das Höchste vollbrachten und ein Tonmeer von wunderbarer Klangwirkung schufen, hohe Anerkennung der Regie, die ihr sichtliches Streben, da und dort die Scene der Wahrheit näher zu bringen, mit Glück durchführte. Obgleich hier nicht unbemerkt bleiben darf, daß in scenischer Hinsicht Manches noch verbesserungsfähig ist und daß auch in darstellerischer Beziehung Höheres geleistet werden kann. Jedenfalls aber konnte das Publikum ohne Störung und Trübung genießen, was ein großer Geist geschaffen. Doch soviel ist sicher, wenn Wagner's Worte „und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst,“ in den 70er Jahren vielfach mißverstanden wurden, heute sind sie verstanden und das Münchener Publikum hat abermals bewiesen, daß es des Meisters Kunst will! — —





XIV. Capitel.

Hofrath Karl Stehle; Dr. Wilhelm Buchholz; Rath Heinrich Koller; Intendantzrath Peter Moralt und Professor Jos. Flüggen. — Die Musikdirektoren; das Hoforchester und das technische Personal.

Das kunstfreundliche Publikum hat wohl nur zum geringen Theil einen Begriff von dem gewaltigen Apparat, den ein Institut im Range unseres Hoftheaters benöthigt, um Alles das leisten zu können, was wir tagtäglich vor unseren Augen entrollt sehen. Daß hiebei selbst das größte Verdienst nach Außen hin nicht sichtbar wirkt, liegt in der Natur der Sache begründet, um so mehr ist es aber Pflicht des Historienforschers dieser trefflichen Männer wenigstens mit einigen Worten zu gedenken.

An der Spitze der Geschäfte, was die Bühne selbst betrifft, steht nach dem General-Intendanten, der kgl. Hofrath Carl Friedrich Stehle. Dieser Name hat für uns einen besonders lieben Klang, er ruft uns die Zeit einer Glanzepoche unserer Oper zurück — denn Hofrath Stehle ist bekanntlich der Bruder unserer unvergesslichen Sängerin Sophie Stehle. Am 1. April 1861 trat Stehle in den Verwaltungsdienst der kgl. Hoftheater-Intendantz und wurde am 1. Januar 1868 zum Intendantz-Sekretär und Hausinspektor ernannt. In letzterer Eigenschaft war es auch, wo Stehle die vom Staate unterhaltene Feuerlösch-Anstalt leitete und durch Einführung des von ihm erfundenen und wiederholt mit Erfolg erprobten Feuerlösch-Apparates sich nicht nur an der hiesigen Hofbühne, sondern für die Feuersicherheit des Theaters überhaupt ein großes unbestrittenes Verdienst erwarb. Auf Grund dessen wurden dem Genannten an Auszeichnungen: der kgl. bayern. Michaelsorden (Ritterkreuz I. Classe nach früherer Ordnung), dann die Ritterkreuze I. Classe des kgl. Sächsischen Albrechts-Ordens, des Sächsisch-Ernestinischen und des Hohenzollern'schen Hausordens verliehen. Unterm 23. Dezember 1885 wurde C. S. Stehle zum kgl. Intendantzrath ernannt und erhielt unterm 7. März 1891 den Titel und Rang eines kgl. Hofrathes. Diese Auszeichnungen decken sich mit der allgemeinen Meinung, die an Hofrath Stehle dessen unermüdlchen Diensteifer, und dessen liebenswürdige Verkehrsart, sowohl den

Künstlern, wie seinen direkten Untergebenen gegenüber, und Allen, die mit ihm in Verkehr treten, nicht genug zu rühmen weiß. —

Am 1. September 1882 trat Dr. Wilhelm Buchholz in der Eigenschaft eines Intendant-Sekretärs in den Verband der Münchener Hofbühne. Da Buchholz vorher sechs Jahre als Dramaturg des Leipziger Stadttheaters unter der Direktion des Dr. August Sörster gewirkt hatte, so war es ganz natürlich, daß ihn die General-Intendanz vorzugsweise mit der Erledigung dramaturgischer Angelegenheiten betraute. Durch eine Reihe von Bühnenbearbeitungen, die in den letzten zehn Jahren auf der hiesigen Hofbühne mit günstigem Erfolge zur Aufführung gelangten, hat Buchholz vollauf bewiesen, daß er die Bühnentechnik im hohen Grade beherrscht. Jul. Leopold Klein's Trauerspiel „Zenobia“, das man seither für ein unbezwingbares Dramen-ungethüm gehalten, brachte Buchholz zum erstenmal in anschaulicher Gestalt auf die Scene. Karl Immermann's Drama „Alexis“, dessen Inhalt uns vertrauter ist, erlebte dagegen in der Buchholz'schen Bearbeitung mehrfache Aufführungen auf verschiedenen Bühnen; ebenso auch Babo's „Otto von Wittelsbach“. Bei der Bearbeitung von Otto Ludwig's Schauspiel „das Fräulein von Scuderi“ kam Buchholz durch einen eigenthümlichen Zufall in einen interessanten Wettstreit mit Ernst von Wildenbruch, aus welchem Buchholz bekanntlich als Sieger hervorging. Wildenbruch's Bearbeitung erlitt in Wien und Berlin vollständig Schiffbruch, während sich die von Buchholz mit entschiedenem Erfolge behauptete. —

Das Intendantur-Bureau wird noch durch den Intendantenoffizianten Eugen Leonhard und den Intendant-Sunktionär Jos. Winter, der seit 1. Februar 1888 im Bureau thätig ist, ergänzt. Ersterer war von 1875 an im Staatseisenbahnbetrieb, woselbst er 1891 zum Kanzlei-Vorstand avancirte, um im gleichen Jahre gemäß Allerhöchster Entschließung in den Verband des Hoftheaters einzutreten. Serner sind dem Bureau unterstellt: Kellner, Lettenmeyer und Strehle. Ersterer ist Inhaber der goldenen Medaille des preussischen Kronenorden.

Der Kasseverwaltung steht der k. Rath und Hauptkassier der Hoftheater-Intendanz Heinrich Koller vor. Derselbe 1840 in München geboren, studirte die Rechtswissenschaft und machte das Staatsexamen mit vorzüglicher Note. Trotzdem zog Koller eine Anstellung im Hofdienste vor, welche ihm auch 1875 als erster Tageskassier bei der Hoftheater-Intendanz wurde. Am 1. Mai 1877 avancirte er zum Hauptkassa-Controleur und am 1. Juli 1886 zum Hauptkassier. Im Monat Mai 1889 wurde ihm in Anbetracht seiner großen Verdienste der Titel und Rang eines k. Rathes verliehen, außerdem wurde der treffliche Beamte und Chef der Kassen-Verwaltung mit dem k. bay. Verdienstorden vom heil. Michael IV. Classe ausgezeichnet. — Das ihm zustehende Dienstpersonal stellt sich folgendermaßen zusammen: Ludwig Grünwald, k. Hauptkassakontrolleur, Inhaber II. Classe des herzogl. anhaltischen Ordens Albrecht des Bären, Karl Trost, erster Tageskassier, mit derselben Auszeichnung und dem k. preuß. Kronenorden IV. Classe; Rudolf Moralt, zweiter Tageskassier; Adolf Slüggen, Kassafunktionär und Georg Eder, Kassadiener, in dieser Stellung seit 1869, und Inhaber der silbernen Medaille des k. bay. Verdienstordens vom heil. Michael. — An der Spitze der Materialverwaltung steht Intendant-Rath Peter Moralt, ein hochverdienter Beamte. Moralt war fünf und zwanzig Jahre im unmittelbaren Allerhöchsten Dienst, davon zehn Jahre allein bei der Königin-Mutter, nach erfolgtem Tode derselben wurde er durch Allerhöchste Entschließung in das Intendanturbureau berufen und gehört demnach vier Jahre dem Verbande der Hofbühne an. Seine Brust ist mit dem Verdienstorden vom heil. Michael I. Classe (ältere Ordnung) und dem k. k. österr. Orden der eisernen Krone III. Classe geschmückt. — Das Costümwesen hat Professor Jos. Slüggen über sich, all die Farbenpracht, die wir in möglichst historischer Treue in unseren Opern und Schauspielen bewundern, ist sein Verdienst; diesem zufolge wurde Professor Slüggen mit der k. bay. Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft und mit dem Michaelsorden IV. Classe ausgezeichnet. —

Von unseren Musik-Vorständen, die wir zum Theile bereits kennen, gehören der Hofkapelle Generaldirektor Levi, Hofkapellmeister Franz Sischer, Hofkapellmeister Jos. Rheinberger und Hofmusikdirektor Ottomar Rüber an. Direktor Rüber, ein ebenso umsichtiger wie routinirter Dirigent, ist auch als Komponist rühmlichst bekannt und hat auf diesem Gebiete schon sehr viel Verdienstliches gewirkt. Seinen Kompositionen wird eine große Originalität nachgerühmt. Im Theater bekleidet Rüber neben seiner Eigenschaft als Dirigent kleinerer Opern noch das Amt eines Solorepetitors. Professor Otto Sieber ist unser Chordirektor. Seine hochverdienstliche Thätigkeit spricht aus der Disciplin und der Klangschönheit unserer Chormassen. — Josef Stich, ein Schüler Rheinbergers, ist seit 1878 Chordirigent und von 1889 an Solorepetitor und Balletmusikdirektor. Im Jahre 1891 wurde er in Anbetracht seines erspriesslichen Wirkens zum k. Musikdirektor ernannt. Stich ist auch ein tüchtiger Komponist. Seine Oper: „Der Geiger zu Gmünd“ wurde mehrmals sowohl hier wie auswärts mit großem Erfolge aufgeführt. — Heinrich Porges, ein Musikschriftsteller von bedeutendem Ruf, wurde auf Veranlassung Richard Wagner's 1867 nach München berufen und ist 1871 vom König Ludwig zum Musikdirektor ernannt worden. Für den Monarchen hat er im Laufe der Zeit viele musikalisch-literarische Arbeiten verfaßt, von denen wir u. A. die ausführlichen Analysen des „Tristan“, des „Lohengrin“ und der „Meistersinger“ anführen. In den letzten Jahren hat Porges sich vorwiegend der praktisch-musikalischen Thätigkeit zugewendet und neben seiner Wirksamkeit am k. Hoftheater einen gemischten Chorverein begründet, der den Namen Porges'scher Gesangsverein führt und gegenwärtig etwa 130 Mitglieder zählt. In dieser Hinsicht hat sich Porges um das Kunstleben in unserer Stadt hochverdient gemacht. Die Hauptwerke, die von ihm aufgeführt wurden, entfallen auf: Sebastian Bach mit der Cantate Actus tragicus, auf Berlioz mit der „Saufstehende“, „Sturm-Phantasie“, „Geisterchor“, „Ophelias Tod“, Trauermarsch auf „Hamlet's Tod“ und auf Liszt mit dem XIII. Psalm. Außerdem gelangten noch viele Chöre à capella mit Orgel und Klavierbegleitung zur Aufführung. — Bühnen-Musikdirektor ist Michael Schmittroth; auch sein Wirken ist reich an Verdiensten. —

Das Münchener Hoforchester. Zu einer besonders innigen Freude wird dem Verfasser dieser Abschnitt, da er endlich auch jener Künstler gedenken kann, die in höchster Weise mitwirkten, den Ruhm der Münchener Oper der weiten Welt zu verkünden. Wo sich die Gelegenheit bot, haben wir ohnehin die Vortrefflichkeit unserer Hofmusiker verzeichnet und thaten dies zum Oefteren durch den Mund Richard Wagner's selbst, wir glauben aber im Sinne des geneigten Lesers zu handeln, wenn wir dieser Orchester-Allgemeinheit gegenüber den Ausdruck unser nicht minder großen Verehrung, wie Dankbarkeit, durch eine Registrirung aller dieser vorzüglichen Namen bethätigen. Was sie Alle leisten die Künstler da unten, das hören wir tagtäglich und tagtäglich ergreift uns von Neuem ihre Kunst und ihre bewunderungswürdige Disciplin. Wir erfreuen uns nicht minder an dem Sonnenblicke ihrer Technik, wie an dem stark ausgeprägten Gefühle ihrer Unterordnung und Zusammengehörigkeit, das dieses Tonmeer in all seinen Leidenschaften erst bildet, bald himmelftürmend, bald sanft und elegisch wie aus einer anderen Welt herübergeleitet, aber immer ein Ocean, breit und mächtig, groß und majestätisch. . . . Und wenn die Gardine fällt und das Publikum die Darsteller hervorjubelt, so dürfen die Künstler da unten die Hälfte der gespendeten Ehren in Anspruch nehmen und diese Schuldigung gilt ihnen auch in der That. Möge denn ein guter Geist die trefflichen Künstler erhalten und sie in ihrem Streben auch ferners stärken und festigen! Das Gefühl, in erhabenster Weise der Kunst gedient zu haben, senkt mit jedem neuen Tag mehr des Goldes in die eigene Brust: das Gold reinsten innerlicher Befriedigung — ein Gold, das nichts zu trüben im Stande ist, leuchtet es doch aus einer höheren Sphäre herüber!

Das Künstlerverzeichnis stellt sich folgend zusammen:

Violine. Die Concertmeister: Ludwig Abel, Ritter des Verdienstordens I. Klasse vom hl. Michael und Benno Walter, Inhaber des Verdienstordens IV. Klasse vom hl. Michael; die Kammermusiker: Franz Brückner, Max Hieber, Christof Lehner und Paul Moralt; die Hofmusiker: Ferdinand Sernbacher, Michael Steiger, Hermann Schmid, Oskar Biehr, Lorenz Schmid, Johann Sieglar, Josef Hüttner, Anton Wehlgärtner, Friedrich Sander, Georg Perles, Gottfried Closner, Johann Schweiger, Franz Drechsler, Albert Schlager, Otto Vogger, Gregor Böhm, Josef Eckert, Josef Hösli und Johann Leitner. Die Eleven: Eugen Wagner, Eduard Schlager, Johann Sigler jun. und August Haindl.

Viola. Der Kammermusiker Karl Hieber; die Hofmusiker: Pius Köhler, Heinrich Seifert, Franz Penzl, Markus Hofmann, Richard von Ditterich, Ludwig Vollnhals und Ludwig Meister.

Violoncell. Die Kammermusiker: Franz Bennat und Karl Ebner, Inhaber der herzogl. silbernen Medaille für Wissenschaft und Kunst; die Hofmusiker Karl Thoms, Karl Menter, Inhaber der herzogl. silbernen Medaille für Wissenschaft und Kunst, Anton Mittermüller, Mathias Sleichner und Friedrich Hilpert, Inhaber des herzogl. Sachsen-Meining. Verdienstkreuzes. Eleve: Johann Stiegele.

Contrabaß. Der Kammermusiker: J. B. Sigler, Inhaber der k. b. Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst; die Hofmusiker: Xaver Thoms, Max Hofmann, Karl Reisberger, Anton Huber, Johann Horbelt, Christian Raucheisen und Franz Meß.

Flöte. Der Kammermusiker: Rudolf Tillmeh, Kammer-Virtuos Seiner kgl. Hoheit des Prinzen Ferdinand; die Hofmusiker: Joseph Scherzer, Heinrich Scherrer und Gustav Bedemann. Eleve: Joseph Schmid.

Oboe. Der Kammermusiker: Ernst Reichenbacher; die Hofmusiker Wilhelm Zink, Cassian Stadler und Oskar Winter.

Clarinette. Die Kammermusiker: Ferdinand Hartmann und Bernhard Wittstadt. Die Hofmusiker: Konrad Sischer und Michael Marx. Eleve: Karl Wagner.

Sagott. Kammermusiker: Christian Meyer, Inhaber der k. b. Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst; die Hofmusiker: Tobias Hummel, Eduard Unterberger und Josef Merkl.

Waldhorn. Kammermusiker: Bruno Hoyer; die Hofmusiker: Josef Mühlbauer sen., Hermann Busch, Moriz Alschner, Hermann Hoyer und Robert Tänzer.

Trompete. Kammermusiker: Albert Meichelt; die Hofmusiker: Karl Vollendorf, Johann Neupert und August Gothe.

Posaune. Kammermusiker: Georg Kotschenreuther; die Hofmusiker: J. Alexander Disant, Johann Brunner, Gustav Trampler und Rudolf Strobl.

Pauke. Die Hofmusiker: Josef Mühlbauer und Otto Enders.

Harfe. Die Hofmusiker: Josef Swerger und Leonora Buss.

Bibliothekar: Othmar Rüber. Instrumenten-Conservator: Josef Greif. Officianten: Josef Greif und Georg Bild. —

Das technische Personal umfaßt die beiden Decorationsmaler Stöger und Kinkelin. Der vortreffliche Döll ist vor zwei Jahren gestorben — dann je einen Theater-, Versenkungs-, Schnür- und Schreinermeister; drei Beleuchtungsaufseher, einen Obermaschinisten der elektrischen Anlage, sechs Maschinisten-Vormänner, 23 angestellte Bühnenarbeiter, 17 ständige Aushilfsarbeiter, zwei Haus Schlosser, zwei Maschinisten und zwei Heizer für elektrische Anlage. Es folgen nun zwei Garderobiere, 14 Herrenschneider und 1 Damenschneider mit zehn Gehilfen, drei Herrenfriseure und zwei Damenfriseure, ein Hausmeister, ein Portier und ein Requisitionsaufseher mit fünf Gehilfen.

Herrmann Kolb, 1839 in München geboren, trat freiwillig beim Infanterie-Leibregiment ein und machte die Feldzüge 1866 und 1870 mit Auszeichnung mit. Wegen Tapferkeit vor dem Feinde in der Schlacht bei Wörth wurde er durch Verordnungsblatt belobt und später mit dem Militär-Verdienstkreuz decorirt. Derselbe wurde zweimal zum Offizier vorgeschlagen, hat jedoch jedesmal dankend abgelehnt. Kolb war überhaupt in Militärkreisen eine sehr beliebte und geachtete Persönlichkeit. Nachdem er volle fünfzehn Jahre mit Auszeichnung als Unteroffizier diente, wurde er 1871 zum Hoftheaterportier ernannt, welche Stelle Kolb nunmehr volle 21 Jahre bekleidet. Seine Verdienste fanden äußerliche Anerkennung durch Verleihung der silbernen Medaille des Michael-Ordens; außerdem wurde Kolb gelegentlich der letzten Anwesenheit des Kaisers mit der goldenen Medaille des preussischen Kronenordens decorirt, und schließlich sei noch erwähnt, daß derselbe sich der Geneigtheit und des Wohlwollens seines obersten Chefs in demselben Grade erfreut, wie er in den weitesten Kreisen der hiesigen Bevölkerung eine sehr populäre und hochgeachtete Persönlichkeit ist. Dieser schönste Erfolg aber ist dem braven, wackeren Manne von Herzen zu gönnen. — — —

Und so sind wir am Schluß unserer Blätter angekommen. Möge der geneigte Leser wenigstens darin das gute Wollen erblickt haben, ein Wollen, das der wahrhaftigen Kunst und ihren Trägern galt, ihren Erfolgen und ihren Schicksalen! Aber auch wieder ein Wollen, jenen erlauchten Häuptern gerecht zu werden, die die Vorsehung auf den Thron erhob, und die dazu berufen waren, in das Kunstleben bestimmend einzugreifen! Möge mein Streben nach beiden Seiten hin ein wahres gewesen sein, wie es sicherlich ein ehrliches war — das walte Gott!





Leythäuser, Max,

Die Scheinwelt und ihre Schicksale eine 127jährige Historie der Münchener
kgl. Theater in populärer Form und als Jubiläums-Ausgabe ; zu Ehren des fü
nf und zwanzigjährigen Dienst-Jubiläums Seiner Excellenz des Herrn General-
Intendanten Freiherrn von Perfall

München 1893

Bamberg, Staatsbibliothek -- H.l.q.13-a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11835353-9